انطون غطاس كرم

الرمزية
والأدب العربي الحديث

دار الكشاف
للنشر والطباعة والتوزيع
بيروت – لبنان

١٩٤٩

انطون غطاس كرم

الرمزية

والأدب العربي الحديث

الناشر

دار الكشاف
للنشر والطباعة والتوزيع
بيروت - لبنان

١٩٤٩

توطئـــة

•

ان ما حدانا الى هذا البحث هو الاضطراب العام الذي اعترى النقـــاد في المغرب والمشرق . ويسوءنا ان يكون القلق العالمي [1] قد حال دون بلوغنا الاصول الاوليـــة من المجلات والدراسات التي عاصرت هذه الحركة الادبية في نشأتها او عقبتها بزمن يسير .

فعمدنا الى بعض المراجع الاولى – وما اعوز مكاتبنا اليها – والى مؤلفات الرمزيـين بنوع خاص . واما المراجع الغربية التي اصبناها فمختلفة المادة متباينة التوجيه منها المؤرخ دونما تحليل ، ومنها المترجم المستعرض ؛ ومنها المحلل المرتكز على الوسائل الرمزية المشيح عن التاريخ والترجمة . ولم نقع على مؤلف يضم النواحي جميعها [2] . ولربمـــا عاد ذلك الى الاتجاه العلمي نحو التخصص . ولربما عاد الى ان الاشخاص الذين عنوا بالرمزية اقتصروا على ناحية دون الاخرى لفرط ما تستوجب كل منها من التنقيب والتمحيص . ومهما يكن فموضوع الدراسة لم يقفل . انه شغل النقاد نيفاً وخمسين عاماً دونما استنفاد .

واما ما جاء في الشرق فموجزه مجمل ، سطحي ، منه لعباس العقاد ، او تاريخي مستعرض منه للدكتور نقولا فياض (نقله دونما اشارة الى مرجع) او تجاري مرتكز على بعض الدراسات العامة المعدة للصفوف الثانوية ككتاب في رمزية الشريف الرضي . ولذا رأينـا ان نحدد الرمز بمعناه العام ، ثم بمعناه الخاص ، بحسبما أورده الفلاسفة ، مستندين الى تحديـــد لـ « كانت » في « نقد العقل الصافي » . ولم نرَ محيصاً عن عرض العناصر الادبية والتوجيهات الفلسفية والعقائد الدينية والتيارات الاجتماعية والبوادر الاقليمية ، وبالتالي عن تحديـــد الاحتياجات الروحية التي ساهمت في خلق هذا النوع الادبي . ثم لم يكن مندوحة عن ايضاح المراحل الكبرى التي نما خلالها واستمر نامياً حتى بلغ اقصاه ، وذبل حتى استحال الى الوان اخرى شأن كل حياة .

ولم نكتف بالناحية التاريخية لمعهود ان للنظرات التاريخية دور الممهد في تفهم هــذه الآداب الوجدانية القائمة على تحليل الازمة الروحية في شتى الحالات . فلا يصح اعتبـــار التاريخ الادبي غاية بحد ذاته . فعمدنا الى اهداف الرمزيين وعناصر شعرهم ، وثمة الى بيان

١) كتبت الرسالة بين ١٩٤٥ ـ ١٩٤٧ .

٢) لم يكن ظهر بعد كتاب « غي ميشو » عن الموضوع والواقع في أربعة مجلدات تحت عنوان « الرمزية » .

النقاط الارتكازية في فلسفة كل من الشعراء ، اذ ان لكل شاعر مبرز فلسفته . واستطردنا في نهاية الفصل الاول الى ايراد تحديدات الرمزية من حيث هي .

وعرضنا سراعاً في القسم الثاني كيف يلتقي الادب العربي هذا النوع المثالي مقتصرين على ادبنا الحديث خصيصاً بمقدار ضربه على غرار الفرنجة . وارسلنا اخيراً حكماً وئيداً في قيمة ادبنا ومستقبله .

تُرانا سددنا ثغرة في تاريخ الابحاث الادبية العربية ؟

بيروت ١٢ ايلول سنة ١٩٤٧

الرمزية في الغرب

الرمزية في الغرب

•

في سبيل التحديد

اختلف مفهوم الناس لما يسمى رمزية ، فتضاربت آراؤهم بحسب المظاهر التي بها تجلت ، واختلطت عليهم الحقيقة حتى ذهبوا في امر تحديدها مذاهب شتى ، واعتبر معظمهم ان كل ادب غامض هو ادب رمزي ، وان الغموض كل اركانـه ومجمل شروطه الاساسية . وزعم البعض ان هذا النوع من التعبير داء تفشى في الانتاج الشعري الحـديث فعطل الوضوح الذي اعتدناه خلال مطالعاتنا لآداب العالم عامة وللعربية منها خاصة . وتشاءم رهط اخير ظاناً ان هذه الطريقة التعبيرية وان اتت بشيء من الرواء والالـين والامتشاق، نهج فاسد، يتقهقر معه التعبير السائغ للخلق الفني ، فيهوي به الى وهدة التعنت وبالتالي الى السخف.

والحق ان هذا الاضطراب حيال ادراك جوهر هذا الأدب ادراكاً صحيحاً لا يرجع الى عدم الروية عند الدارسين فقط ، بل هو راجع ايضاً الى تباين الاشاعات الشعرية عند الرمزيين انفسهم : فبينا يُعنَى «بودلير» بمشكلة العلاقات بين مجالي الكون من ناحية وذاتـه من ناحية اخرى ، وبالانطلاق الى ما وراء الاشياء المحدودة وفكرة الخير والشر ، يتوخى «رمبو» الصور التي تتواعى في النفس الانسانية ، ويتحد كذلك بكلية الخلق الواحدة مبصراً خلال «الحروف الصوتية» الواناً ذاتية تشع منها ، فيستخرج قيم هذه الحروف الملوّنة ويُسخرها للاداء . اما «ملارمه» فاستهدف المطلق في وجهتيه : ادراك العقل الباطن الذي لا يبلغ إلا في حالة الحلم. فيبلغ معرفة جوهر الحياة الداخلية ، وادراك «الفكرة المطلقة المجردة». فعمد الى ترويض اللغة ، وهي لغة الجوامد والملموسات اصلاً ، واخضاعها لاداء ما لا يعبر عنـه (L'ineffable). فيستنتج باديء ذي بـدء ان الاختلاف بينهم في الجوهر لا في العرض ، وبديهيّ ان يُفضي كل تبايُن في الجوهر الى تباين في الانتاج .

على اننا آلينا ان نفصل في الامر غب دراستنا لكل منهم . وسنوضح كيف ان في هذا الخلاف تتكامل آدابهم وتتزايد ، وكيف ان رسالتهم الادبية متقاربة في النزوع الجوهري وان بدا خلاف في العَرَض . وثمـةَ لا ضير في اختلاف طرق الوصول ، والا فما الذي يَميز بعض طوابع الأدباء عن بعض ؟ أليس في الادب المسمى خطأ بالكلاسيكي – تميزاً له عن سواه – أصباغٌ مختلفة باختلاف مبدعيه ؟ وهل يمنعنا ذلك عن سَبْر آدابهم وتذوقها

وارسال الاحكام في نواحي جمالها حيث يستوجب ذلك ، والاشارة الى المطرح المرذول حيث ينبغي ذلك ؟

فما الداعي الى هذا الاضطراب اذن في مفهومنا للرمزية ان لم يكن التباين في مظاهرها الادبية ؟ نعتبر أن القلق يعود الى صعوبة في الاساس، الى صعوبة في التحديد ، وكل اختلاف في التحديد يفضي الى اختلاف في النتائج ، وبالتالي الى اختلاف في المفهوم .

فما هو الرمز ، وما قيمته الادبية ، وما اهداف الذين عنوا به ، وما هي تلك الأسرة الادبية التي لقحت الشعر بهذا اللقاح ، وكيف نشأت ؟ نحاول أن نشرح هذه المشاكل تباعاً فنأتي على خلاصتها جملةً وننتقل في القسم الثاني الى تبيان النصيب الذي اصابه الأدب العربي من هذه « الحركة » ومن اهدافها الشعرية .

ما هو الرمز

جاء في دائرة المعارف الانكليزية : « Symbol » : the term given to a visible object representing to the mind the semblance of something which is not shown but realized by association with it.

وجاء في معجم لاروس الكبير ان « Symbole » : (latin Symbolum; Grec Sombolom, Signe, marque). Tout ce qui peut être considéré comme le signe figuratif d'une chose qui ne tombe pas sous les sens. — Et « EN RHÉTORIQUE » :figure par laquelle on substitue au nom d'une chose le nom d'un signe que l'usage a choisi pour la désigner.

وفي معجم اللغة الفرنسية : Le Symbole est un signe relatif à l'objet dont on veut réveiller l'idée.

والرمز الاشاري اساس الاديان جميعها في الاصل . اما في الشعر ، فالرمز يعيد الشعر الى طبيعته الاولى ، لان الشعر في اصول اغراضه لا يُنبئ عن الاشياء الواقعية مباشرة ، بل يعبر عنها بطريقة صورية اشارية . بحيث ان للاشياء المادّية اثرها في المنتج ، فيتكون منه صورة غير واضحة في البدء ، تنجلي وتتحدد مع التطور الى ان تنفصل عن الصورة الغامضة، المضطربة . وعندما يزول الغموض تأخذ الصورة في الوجدان شكلاً نهائياً ، وهذا الشكل النهائي الذي بلغته الصورة في تطورها ، اتخذ طبيعة مستقلة تنسكب بمختلف الاساليب في الانتاجات الفنية ، فنسميها رمزاً . واذن فالرمز في التجريد العقلي مرحلة نهائية للصورة، كان من طبيعتها ، ثم انفصل عنها ، او انها هي تجردت عن ذاتها ونزعت الى ان تكون رمزاً . فيكون الرمز جسداً لآخر تطور بلغته الصورة ، ومن شروطه ان يتحقق في قالب .

اي ان الموجود الحيّ ، نقلته حواسنا الى الوجدان فاستحال صورةً ؛ حتى اذا تطورت الصورة الى شكل محدود يذكّرنا ، كلما استعدناه، بالشيء المادّي الأصيل ، سمينا هــذا

الشكل رمزاً . كأن تقول مثلاً ان لوحة «الجوكوندا» لا تمثل «مونا ليزا» كما هي ، بل تمثلها كما حوّلها وجدان الفنان ، تمثل صورة المرأة بعد أن تصفت الصورة وتحققت في اللوحة المعروفة . هكذا نفهم الرمز بمعناه الواسع .

اما في معناه الضيق ، وهو غرضنا ، فيرجع الى تحديد الفيلسوف « كانْتْ » في كتابه :

La Critique de la Raison Pure.

« Le Symbole d'une idée ou d'un concept de l'entendement est une représentation analogique de l'objet, c'est à-dire une représentation d'aprés les relations qu'entretient ce concept avec certaines conséquences et qui sont les mêmes que celles qu'on attribue à l'objet lui-même avec ses propres conséquences bien que les deux objets soient d'une nature absolument différente. »

فبعد ان ينتزع الرمز من الواقع يصبح طبيعة ، منقطعة ، مستقلة بحد ذاتها . وليس من علاقة بينه (وهو تشخيص للفكرة عن الشيء ، ولتجريد صورته) وبين الشيء المادي ، الا بالنتائج . فالصورة الرمزية بحسب ما يحددها « كانْت » توحي الشيء الذي ترمز اليه ، وهذا الايحاء لا يتأتى بواسطة تشابه في المظاهر المحسوسة بين الصورة المجردة والشيء ، بل بواسطة علاقات داخلية بينها ، من مثل النظام والانسجام والتناسب وغيرها . ولا ريب في ان ذلك يفرض لدى القارىء او المتذوق عامة قوى خلاقة شبيهة بالقوى المنتجة في الخلاّق .

والانتاج الفني عامة رمز للفكرة المجردة التي في الذات عن الاشياء الواقعية المحسوسة . كنحو قولك إنّ خبر موسى في التوراة هو بمثابة الشيء ، وأن الصورة التي استمدها ميكايل انجلو مختلفة في الجوهر والمادة عن خبر موسى وإن كانت مستقاة منه . واصبح موسى التوراة فكرةً مجردة ، ثم تحققت في تمثال ؛ واصبح التمثال مثاراً لخبر موسى ورمزاً يوقظ في المتذوق تاريخاً كاملاً . واذن فهذا الرمز يذكرنا بالشيء المادي ويوحي الينا ما يوحيه .

وليس من علاقة بين « الشيء » وهو حكاية موسى — وبين « الرمز » وهو تحقيق الفكرة المجردة في تمثال — الا بالنتائج . فالخبر الوارد في التوراة والتمثال الحجري ، من طبيعتين مختلفتين . ولكنهما يوحيان في نفس المبدع او المطلع تقارباً في الجو الشعوريّ .

وكأنما لجأ « برغسن » الى نظرية « كانت » واخضعها لمذهبه الحدسي . فالرمز في رأيه « اداة عقلية » تمكن صورة من الصور ان تنضم الى اخرى بحسب قانون المطابقة (Identité) . والرمز صورة مماثلة (Analogique) على طريق الحدس [١] .

اما « هيجل » فيجعل « للرمز » قيمة « استنتاجية » (Synthétique) بدل القيمة التماثلية او التشابهية التي اختطها « كانت » . فالاستنتاج في رأي « هيجل » يجمع بين مظاهر الكون ، وهو رمز الانسجام الكوني والوحدة الاساسية . فكل ما في الكون يتصل ما بينه ببعض

---

١) Eigeldinger. .../... Le dyn. de l'image dans la poésie Française P : 172

صفاته او ببعض مظاهره. ويذهب « كارليل » الى أن كل ما يحيط بنا رمز ١ . أليس في ذلك رجوع الى نظرية المثل الافلاطونية القائلة بأن كل ما في الوجود الحسي ظلّ لعالم تجريدي أمثل وأكمل ؟ أليس في الشعر الرمزي رجوع الى المثالية الفلسفية ؟

ويميز « جورج بونو » في كتابه « الرمزية » ان للشعر كما للفلسفة وجهتي نظر مختلفتين في الرمز . وجهة استنتاجية تنبثق من المثالية الصافية والتجريد البَحْت. ومن هذا القبيل كان شعر « ملارمه » . ووجهة تشابهية تبدو في شعر « بودلير » وبنوع خاص ، تتجلى في قصيدة « العلاقات » حيث يجعل بودلير كل ما في الطبيعة متصلاً ، متشابهاً . وللتفرقة بين الطريقتين نقدم المثل الآتي :

يقول بودلير في قصيدة عنوانها « الجمال » : « انا جميلة ايها الفانون ، كحلم من حجر » . فوضع المشبه ، والمشبه به (وهو غريب في باب معناه لان الحلم لا يكون من حجر ، والواضح هنا انه قصد الجمال الذي لا يبكي او يتألم ولا يضحك او يفرح ، وانما هو صامت ، عميق الصمت) ، وجمعهما باداة تشبيه « الكاف » . اما « ملارمه » فقد كان يجرد صورة « حلم حجر » ، ويعمد الى وسائل داخلية ، في التعبير ، تبين فكرة « الجمال » ، فيرفع مثلاً حرف التشبيه ويحذف المشبه « انا جميلة » ويحدث النداء « ايها الفانون » بتآلف الالفاظ والحروف.

غير ان نظرية « بونو » في تقسيم الرمز الادبي الى وجهتين كما قسم في الفلسفة ، يحتاج الى بعض التعديل في نظرنا . فان الرمز في ادب « بودلير » و « فرلين » ليس رمزاً بالمعنى الخاص الذي نفهمه . فبينما الرمز يعبر عن تمثيل تجريدي فكري (conceptuel) و « يظل محافظاً على سيادة الحدس والفكر الاستنتاجي » ، ويعتبر تلك الفكرة الصافية نفسها التي تحاول ان تتجسد في شكل من الاشكال ، نرى انهما يحاولان ايجاد رموز هي بالاحرى استعارات تجردت بعض الشيء عن محتواها المادي . الا ان هذه الاستعارات المستقلة بعض الاستقلال عن محتواها المادي ، مهدت السبيل للرمز بمعناه الادق كما يبرز في شعر « ملارمه » وهو وحده هو الذي حقق الرمز الشعري بحسب ما فهمناه في تحديدنا اعلاه .

هذا وان الرمز اطل وقد تضاربت تحديداته فعسر ايضاحه واضطرب . ولقد حاول بعض كبار النقاد ان يحدده بقوله : Le Symbole poétique est une fiction concrète, figurée, mouvante, plastique et colorée et animée de sa vie propre personnelle, indépendante, capable de se suffir à elle-même, de s'organiser et de se développer; mais une fiction dont la « correspondance » est entière avec un sentiment ou une idée qu'elle enveloppe. ٢

فهو — بعد ان يلحق به الصفات الحسية ، يجعله متحركاً بذاته ، مستقلاً ، يكفي نفسه

---

١) Bremond - Poésie Pure p . 122.

٢) Brunetière , Evolution de la poésie lyrique, p . 249 (15 • leçon).

بنفسه ، فيتكون وله علاقة كلية بشعور باطني او بفكرة .

ولربما كان « بوفيه » افضل من حاول تحديده : Le symbole est le résidu de la distillation intellectuelle, l'essence concentrée d'une conception.

اي ان الرمز هو بقية التصفية الفكرية ، والجوهر الاقصى في كل تشبيه [١] . وان الرمز « يفترض » فكرة ، وكل رمزية تفترض شيئاً مما وراء الطبيعة ، اي بعض فكرة عن علاقات المرء بالطبيعة التي تحدق به « او بالمجهول » .

زد على ذلك ان الرمز لم يعد آلة او وسيلة لنزعة ادبية او مدرسة معينة في « فرنسا » وانما غدا طريقة تعبيرية عامة ، لا يستغنى عنها . فالفنون التي تنطوي لتسبر الاعماق أنست به لأنه — كما تبين يستخلص مجمل المادة التي تحدق بنواة الفكر [٢] . ويقول (E . Friser) « ليس الرمز » شيئاً او اشارة تتحدد ، ولكنه وسيلة فنية « بها يسعنا ان نوحي كل شيء « او نعبر عن اية حالة من الحالات النفسية . كل ما في الكون ينزع الى ان يكون رمزاً « بعامل الفكر الذي يستوجد العلاقات غير المنتظرة بين العالم الخارجي والداخلي ... ان « الرموز مستند التنظيم الشعري الذي يبيح لنا ولوج ناحية من ذاتنا لا تبلغ الا بوسيلة الرمز ... » [٣]

ثم ان الاستعارة النامية ، المتتابعة ، المختلطة ، والتي تجسد الفكرة في جهاز صوري ، وشعوري وفكري ، والتي من باب الايحاء لا من باب المعنى المحدود ، توسع افق الشعر وتوجه كما سيمر في باب الايحاء ، حيث تقرران الايحاء شرط اساسي من شروط الشعرالذي نعتوه «بالرمزي» [٤] . ويحدثنا « مارسيل ريمون » في كتابه « من بودلير الى الفوق واقعية » : ان في الاحلام وفي الحالات الحالمة رموزاً تصدر عن النفس لتعبر بطريقة تلقائية عما يجول فيها . والرموز هذه ليست بالحق تعبيراً او ترجمة بل هي حالة تحلم ذاتها ، او بالاحرى حالة النفس في الحلم . وبما انها ليست تعبيراً ، غدا من العسير ان يعبر عنها وان تفسر ، اذ انها اصبحت من الجواهر البسيطة (اي غير المركبة) التي تمر في نفق الذات ولا تقبل التفسير والتحليل . ومن هنا نشأ الخلاف حول تفسير الرمز ، وجعلوه ذا اوجه وقيم متعددة (Polyvalents) لانه لا يخضع للمعنى الذى يفرضه المنطق ، فهو حدث خارج عن الارادة والعقل وعن المنطق اداتها (ص : ٥٠ - ٥١) .

١) Eigeldinger, Ibd. p. et 173. Bouvier, Initiation à la litt. d'aujourd'hui. p. 17 et 18.

٢) Évolut. de la Poésie lyrique — Brunetière.

٣) Le Dynamisme de L'image dans la poésie française p. 172.

٤) Paulhan, La double fonction du Language p. 77.

اغراض الرمز

وبعد ان انقشعت امامنا اصول الرمز، نحلل فيما يتبع أهمية الرمز كتعبير ادبي، إذ اصبح كما تبين في وجهة نظر « فريزر » وسيلة فنية. فما هو معاد هذه الوسيلة، وما هي امكانياتها الادائية في حقل الشعر؟

ان المدرسة « البرناسية » قصرت همها على تصوير الحياة الواقعية في نقلها الواحاً رائعات، ولكنها جامدة « متعضية » بحيث ان مختلف نواحي المرئيات تبرز في اجزاء هذه اللوحات. اما الرمز، وهو بطبيعته متحرك (dynamique)لانه انتقال مستمر، فيضع في هذه الجوامد الموضوعية (objectifs) حياة، لانه يحولها الى كائنات نفسية (subjectifs) تتدرج في تطور، او لانه لا يراها الا من خلال الذات الازلية التغير بحسب رأي وليم جيمس وبرغسن في التيار الداخلي. فلا مندوحة اذن عن البت بان الرمز دائم الحركة كالحياة وغرضه التقاط ما هو دائم الحركة. فينجم عن ذلك:

ان الرمز وسيلة للتعبير عن زوايا غامضة في النفس لا تقوى لغتنا – وهي لغة الجوامد [١] ان تعرب عنها. فحول العقل الواعي الذي تكونه الفاظ حياتنا البيولوجية، هالة مغمورة بالضباب وبالابهام ينهد دونها التعبير المادي، ويجدر ان ينقشع هذا الستار المبهم الذي يكتنف الذات. فبينا نرى الالفاظ العادية مأسورة في حدود الشيء الملموس، نتبين ان الرمز يلج تلك الهالة العجيبة المسماة بمخبآت « اللاوعي ».

وعليه فالرمز ايحائي بجوهره، واعني بايحائي انه لا يقف على قدم الاشياء المادية ليصورها، بل يتعداها لينقل التأثير الذي تتركه هذه الاشياء في النفس بعد أن يلتقطها الحس. فهو اذن لا يعبر عنها بقدر ما يعبر عن الاجواء الضبابية المبهمة التي تسربت الى اعماق الذات المتفرعة المتباعدة الاطراف والاصول.

ونشأ عن ذلك ان الرمز علاج ناجع للغة العاجزة التي لا تفي بكامل شروط الاداء؛ فهو متمم لها يقيلها من عثرتها.

وان الرمز يطلق العنان للنفس حتى تنطوي على ذاتها لسبر غور بعيد، فيحررها بعض الشيء من العامل المنطقي العلمي المتجمد، الى قوة اخرى، لا تدرك قرارة « اللاوعي » الا بها، الا وهي الحدس. ولقد برهن الفيلسوف « برغسن » ان قسماً غائراً من النفس لا يكشف عنه المنطق والعقل الذي يعي نفسه بل هو منوط بالقوة « الحدسية » في الانسان [٢].

---

١) Bergson L'Évolution Créatrice Intro. p. 1.

٢) النظرية في مجمل مؤلفاته وبنوع خاص بحثه L'intuition, L'Évolution Créatrice

ثم إنّ الصورة بهذه الوسيلة تنعتق من المادة لتصبح مجردة . فنستنتج ان العالم الواقعي لا وجود له الا بحسب ما تتمثله وتكيفه مخيلتنا . وتحتم بالتالي وجود عالم صوري مجرد كالعالم الذي في المخيلة الحالمة ، يتعطل فيه كل شيء الا المخيلة ، حيث تبتعدُ آفاقها الى ما وراء حدودها المعهودة . « فازدهت المناخات الداخلية ، وزينت صورة الواقع فيها بالوان غير مألوفة ، لا تحمل من صفات المادة شيئاً ، الوان ابتدعتها المخيلة المحض . وكان ان اتخذ الرمز قيماً معنوية نسبية للاشخاص ، لان الصور توعي فيّ ما لا توعيه في سواي والعكس بالعكس [١] »

ونتج عن زخرة هذه الصور ونسبيتها وازدحامها ، التجريد ، ثم الغموض . وذلك انّ لغة الخطاب اذا غصت بالصور تشابكت اجزاؤهـــا وصعب استخلاص بعضها من بعض ، فغمضت واوصدت ابوابها دون المتفهم . « فاذا غزرت الصور نزع الانشاء الى الغموض » . زد على ذلك ان الغرض من الرمز بلوغ الصفاء كما هي الحال في حروف علم الجبر . وعندما يحدق به الغموض تثقل على القارىء المعـــاني المبتغاة ، لازدحام الصور ولتوافر المجردات الفكرية فيه .

وكان من جرّاء هذا الغموض ان تضاربت المعاني ، واختلفت الآراء في تفسيرهـــا . فحملوا الرمز معنيين او عدة معاني مما سماه « Le Parallélisme Multiple: « Baudoin » ، وكأنما هذه المعاني المستخاصة تتمم بعضها البعض فتتعاقب وتتماوج . ولربما صاروا الى ان المعنى المحدد مناف لطبيعة الشعر . فللشاعر ان يحبو قطعته الفنية معنى معيناً ينطبق على نفسه ، دون ان يكون معناه هذا مطابقاً للمعاني الاخرى التي يفترضها الناس . ولكنه لا ينافيها ضرورة بل يكملها [٢] .

ان الرمز ، بتجريده من الحس ، منوط بالمثل التي يصطفيها . فهو لم يعد من مضمون الملموسات بل ارتقى الى حيزّ « المعقولات » ، الى عالم العقل والتجريد .

ويكون ان الرمز ارتفع من حقل الملموس الى المعقول ، فارتقى بذلك من القيم الموضوعية على انها نسبية ، الى الحقائق الداخلية الشاملة ، انتقل من الخاص الى العام ، من المحدود الى اللا محدود ، من الواقعية الى المثالية ، الى « الرمزية » . على ان الانتاج فَرَضَ على الرمز ان يُرجِع المجردات التى بلغها الفكر الى حقل المحسوس ، وان ينظم المجرد في المادة ، وان يجسد الفكرة . فاصبحَ هذا الجسد مشتملاً ظاهراً على مادة ، وهي معنى اللفظة القريب ، وعلى تجريد مثالي ، هو مرمى هذه اللفظة البعيد .

على ان لهذه المميزات اخطاراً نجملها بما يلي :

---

١) Raymond, De Beaud. au Suré alisme, p. 49 - 50.

٢) Valéry, Variété III, p. 80.

فاذا استخدم الرمز استخداماً تقليدياً ميكانيكياً لحق به صدأ التقليد ، وفني الابتكار ، وبري مع الزمن الى انهيوي الى الفساد . هذا ما طرأ في الجيل الرمزيّ الثاني — على شاعر له روائعه ، ولكنه اسف حيث جاء مقلداً لمن سبقه ، فلم يعد الى حقيقة الرمز في مثاليتها ، وانما نقلها مقلداً فاتت جامدة باهتة مبتذلة [١] . وهذا ما الم ببعض شعرنا الحديث كما سيتبين.

وان هؤلاء المقلدين في الادب الفرنسي لم يستقوا من مثلهم وفكرهم وصورهم رموزهم بل مسخوها عن الميثولوجيا،فجمدت وابتعدت عن طبيعة الرمز المتحركة،الوثابة،الحائمة حول الذات لتلتقط الخفايا التي لا يعبر عنها الكلام ذو المعنى المحدود المألوف .وهذاما أصاب مورياس ورينيه والمدرسة البيزنطية التي عقبت الحركة الرمزية في فرنسا . والحق ان «ملارمه» وحده هو الذي انتهى الى تحقيق الرمز وحققه في كنهه الفلسفي وفي قالبه الشعريّ .

« ثم ان جمال الرمز قائم ولا ريب على عمقه ، وعلى عظمة الفكرة فيه . ولكن الوضوح ايضاً شرط اساسي واجب الوجود ، ملازم للانتاج . ولو سلمنا جدلاً ان لا عمق بلا رمز فلنسلّم ايضاً أن الرمز ينهار اذا فقـــد ميزة الوضوح ، فالوضوح من اركان الفن ، وعنصر ملازم لجماله . وبفقدانه يكون الشعر كفن ، قد خسر ركنا من اركانه الرئيسية »[٢] .

وبعد ان وطأنا بحديث عن ماهية الرمز واهميته التعبيرية واخطارها ، نستأنف البحث في كلام عن الجو الذي في ظله ، او عقبه ، نشأت الرمزية .

الاجواء التمهيدية

١ — فشل الايجابية العلمية :

على انقاض الفكر الفلسفي في القرن الثامن عشر وفي الربع الثاني من القرن التاسع عشر — نشات نزعة علمية ايجابية وظهر في المقدمة الفيلسوف Auguste-Comte ؛وقد تفشت رسالته الايجابية ١٨٣٠ — ١٨٤٥ ولكنها لم تتعمم الا عبر عام ١٨٥٠ . وكانت النزعة الفلسفية هذه تميل الى تفسير الوجود عن طريق العلم والعقل ، وفي مذهبها ان كل ما في الكون موضوعي، تحلله المعرفة العقلية ، المرتكزة على الحس فالمنطق ، وان الخوارق والغرائب ليست سوى اوهام ، وما هي من الواقع بشيء . وتقول ان ما يدركه العقـــل هو وحده واقعي ... وشاعت النظرة الايجابية بين نشء ١٨٤٠ — ١٨٥٠ . ومنهم من قام ليخطئها ويصدّها . ولكنهم ، على غير معلمة منهم ، كانوا يفكرون من خلالها ، وينتجون تحت تأثيرها . ومن

---

١) المعني هنا « Albert Samain ».

٢) L'Évolution de la poésie lyrique — Brunetière. 15e Leçon, Le symbolisme. — p. 276 - 277.

عداد الذين درأوا خطرها عنهم كان « ارنست رينان » ، ولكنه لم يستطع انعتاقاً . ففي كتابه « مستقبل العلم والفكر » - ١٨٤٨م كان ايجابياً بدوره لأن كتابه نتاج تفكير متبادل بينه وهو المؤرخ الفيلسوف الفيلولوجي ، وبين الكيماوي المعروف « برتلو » . وكأنما اجتمعا ليسيرا الحياة الفكرية في تلك الحقبة . وتأثرت بذلك الاتجاه الجديد كل الابحاث التاريخية والنقدية ، كما تأثرت الفلسفة ، والاستقصاءات والسياسيات ، حتى والاوهام الرومانتيكية [1] فاهملت المطلقات وتحدث المفكرون عن خصائص الموجودات . كانوا قبل ذلك يبحثون في صيرورة الانسان ، فغدوا يهتمون بكينونته وماهيته . كانوا الى ذلك العهد يعتبرون كل شيء كائناً فانبروا يتساءلون لِمَ هو كائن وكيف .

الا ان هذا التيار الايجابي الذي نظم اسمه اوغست كونت قصر عن تفسير الكون بكليته ، والاشياء بمجملها ، بحيث ان عوالم اخرى من المعرفة غابت عن المنطق والعلم ، وظلت عازبة عن متناول العقل ، لان النهج الايجابي بوسائله الوضعية عجز عن استقصاء الحقائق النهائية ، وعصيت عليه شروح خرجت عن دائرة امكانه . فنشأ « رد فعل » في وجه الموجة « الايجابية » . « رد فعل » خذل عن ايقافها بدءاً لنشاطها ، ولكنه ما زال يخمد من حدتها شيئاً بعد شيء حتى احتشدت انفعالات مختلفة تناقضها . فانقضت المشادة ، وكانت الغلبة ، كما هي سنة البقاء ، « لرد الفعل » .

ثم ان بعض المفكرين لم يرتاحوا الى شروح العلم وتفسيره ، على انه تفسير ناقص . وشعروا ان في الكون سراً لم يدرك كنهه بعد . واحسوا ان هنالك هيكلاً لا يزال مقفلاً وفي قبضة المجهول مفتاحه ، وان الفكر الايجابي لم يصب المفتاح الذهبي المنشود ...

كان العلم يبتغي نفي « العجيب والمجهول » ولكن العجيب والمجهول لم يبرحا حقيقة لم يُكشف عنها النقاب . فنتائج الابحاث العلمية اعيت ، ولم تبلغ التفسير الكامل التام .

وفي عام ١٨٧١ ترجم كتاب « سبنسر » المعروف « بالمبادىء الاولى » . وسبنسر في مبادئه ، يناقض نقاط الارتكاز الفكري الذي اثبته « كونت » . فبينما يحيل « كونت » كل ما في الكون الى مادة خاضعة للبحث والاختبار في مبادئها واصولها ، وتطورها وصيرورتها ، ونتائجها ، يثبت « سبنسر » في القسم الاول من كتابه ، بخلاف ذلك ، ان في الكون قوة خارجة عن المنال ابدعت العالم وسيّرته ، وتسيره . وان الكون مظهر من مظاهر هذه القوة الغريبة ، ولكننا سنظل عاجزين عن ادراكها ، وسيظل المجهول « مجهولا » .

---

١) ان الاوهام في الشعر الرومانتيكي نزعت الى الواقعيات في شعر فينيي مثلا ، المختلف عن نزعات « شاتو بريان » وتلهفات « موسه » وتأملات « لامرتين » .

La puissance dont l'Univers est la manifestation, est complètement impénétrable. (١)

ومن البديهي ان تحاول هذه النظرية صد الاتجــاه العلمي ، اذ تبين عجز العلم ، باثباتها « للمجهول » ، وان تنهج نهجاً آخر لبلوغ المعرفة . وسنشير الى هذا الاتجاه في الادب الذي سموه « رمزياً » .

٢ ـ الحركة الدينية :

وما الوسيلة التي تفضي الى استقصاء المجهول ، يا ترى ؟ قد يكون الدين . وهكذا عاد الدين يلعب دوره في الخلق الفكري بعد ان نحّته « الايجابية » العلمية تنحية كاملة .

من المتعارف ان العكوف على دراسة الحقائق الدينية واصولها الميثولوجية الاولى ، برز في المانيا اولاً . ويبدو ان « كروزر » هو اول الباحثين ، وانه هو الذي وجه الابحــاث الميثولوجية اتجاهاً جديداً . « فخلق للميثولوجيا عهداً مستجداً ، بحيث لم تعد نسيج خرافات ، بل غدت نظاماً من التصورات الفلسفية يتحقق بالصور المحسوسة »[٢]. ثم ان « بانجامان كنستان » عمم مبدأ « كروزر » في الدين الميثولوجي . وعني « كينيو » بترجمته ، واضاف بعض الاضافات[٣].

لم تكن ميثولوجيا الاولين سوى مجموعة صور منظمة تعكس القوى الطبيعية العجيبة كما تتمخض بها النفس . وعالم الميثولوجيا يجد ذاته رموز ، يشتمل كل منهــا على معنى صوفي او فلسفي . وتتضمن جميع الخرافات اليونانية الدينية عميق المعاني ، ثمرة العصور الطوال .

وسرعان ما راجت نظرية الميثولوجيا لمــا فيها من تأويل يأباه الايجاب العلمي ، ولما تتضمن من رموز . وشاعت الفكرة التي كانت المانيا مصدر انبعاثها ، وتعممت في مؤلفات ومعاجم خصيصة بالميثولوجيا : فان « تالس برنار » ألّف عام ١٨٤٦ « معجم الميثولوجيا الكونية » . ووضع « جاكوبي » معجم الميثولوجيا اليونانية الرومانية (١٨٣٠ – ١٨٣٥ وفي عام ١٨٥٣ وضع مؤلفه) . ونشر « ا . فوري » عام ١٨٥٧ « تاريخ الاديان اليونانية القديمة » ، وترجم كتاب « ماكس ملر » وهو محاولة في الميثولوجيا سنة ١٨٥٩[٤] .

غير ان البحث انتقل من الاديان اليونانية الرمزية الى التنقيب في نشأة الاديان الاخرى كاليهودية ، والمسيحية خاصة . فان « ستراوس » وضع « حياة يسوع » عام ١٨٣٥ ونقــل كتابه الى الفرنسية سنة ١٨٣٩ ، مما حمل « ارنست رينان » في ١٨٤٨ على الشروع بتأليف كتاب يستعرض تاريخ المسيحية ، فيخضعها للنهج العلمي نافياً عن شخصية المسيح تلك الهالة الالهية

---

١) Parnasse et symbolisme, Martino p, . 139.

٢) Revue Encyclop. Déc. 1820 cité par Martino-, p. 35.

٣) Martino, p . 35.

٤) Martino. p: 35 et suivant.

العجيبة ، باسطاً ، في الحقل الانساني ، كل ما حاكته المسيحية حول صفات الربوبية والالهيات.
وصدر كتابه عام ١٨٦٣ . وكان فيه ما يدعو الى ثورة في الفكر .

اما الحدث الاكبر الذي خلق جواً من الازدراء حول العلم الايجابي والمادة ، ودفع بالفكر نحو الحرية الروحية والانعتاق من قيود المحسوسات ، فهو نقل الآداب الهندية والمبادىء الدينية البوذية الى اوربا . والمتفق عليه ان هذه الحركة بدأت في المانيا اولاً خلال القرن الثامن عشر - ثم اسست الجمعية الاسيوية عام ١٨٢٢ .يوم شرعوا بترجمة الآداب الهندية ، ونشطوا في دراستها عام ١٨٤٠ وما يليه . وجدير ان نلفت الانظار الى الجهود التي قام بها « بورنوف » مؤلف « توطئة للتاريخ البوذي » عام ١٨٤٥ .ثم ان « باقي » ترجم قسماً من الملاحم الهندية الشهيرة المعروفة باسم « المهابهاراتا » (١٨٤٤) ثم « سادوس » (١٨٥٨) و « فوكو » (١٨٦٢) و « فوش » (١٨٦٣ الى ١٨٧٠)، وكذلك كتاب الـ « الرّمايانا » وقد عهدها « بورنوف » و Loislenos de Long Champs . وترجمت La Bhagarata purana (١٨٤٩ - ١٨٥١) والـ Rigrédia (ترجمة لانجلوا ١٨٤٠ - ١٨٤٧) وهي قسط من الشعر الغنائي الهندي وفيها نغمة العاطفة الدينية ١ .

وهكذا انتشر هذا الاشعاع الهنديّ رويداً رويداً حتى اجتاح سائر التيارات ،حاملاً الى الانتاج الفكري الاوروبيّ ،وخص منه الادب الفرنسي ، بذوراً مختلفة ، فلقحه بها . وشاع الميل الى ما سموه التشوق الى الاصقاع المجهولة (بودلير - رمبو) . ومنه نما تذوق الاوصاف الغريبة التي اختلقتها المخيلة .

اما الميل الثاني « فروحي فلسفي » : ان في بذور الفلسفة الهندية والدين الهندي ما حمل بعض عارفيه الى هدم معالم العلم الايجابي . فدعا اشعاع الدين الجديد الى نقض المادة ، والى التعويل على قوى الروح التي بمستطاعها ، اذا انحسرت عنها ادران الجسد، ان تتصل بالملأ الارحب ، بالذات الحق المطلقة ، بالسعادة ، بالحقائق الخالدة ، بالنرفانا . وفي هذا الاشعاع انّ كل ما في الكون نسبي وان النفس هي مطلق السعادة ومحض الكينونة . وما العالم الخارجي (Cosmos) غير ظل وانعكاسات وتعليلات وهمية، ومن الضلال اعتباره حقيقة حقاً لا تقبل التغيير والتبديل . والمبادىء « البوذية » تبحث ايضاً بالوجود واللاوجود . وعلى اثره نشأت نظرية « الوهم » (Illusion) البوذي التي جعلها « شوبنهور » عماداً لفلسفته .

وكثيراً ما عمد الرمزيون - في تلهفهم نحو المطلق والانعتاق من الجسد ، وفي انطوائهم على ذواتهم يتأملونها ويتأملون الكون - الى التلهف البوذي والى وهم شوبنهور سيما وان

١) Martino, Parnasse et Symbolisme, P. 41.

الشعر الهندي الغنائي شاع وشيكاً ، وكذلك شاع المذهب ، وعمت نظرية الفيلسوف الالماني في مختلف الاوساط الادبية والفكرية .

٣ـ في تيار اللاوعي ـ وعلى هامش الواقع

عرضنا ان النظرية الفلسفية على اضطلاعها لم تتمكن من تفسير مجمل لمظاهر الكون ، فلجأ المفكرون الى وسيلة اخرى ، حملتهم الى الشعور بان وراء الامكان الايجابي سراً لم يكشف، ومجهولاً لم يستكنه. والى جانب هذه النزعة نحو المجهول ، ادلى علم السيكولوجيا بان في الانسان حالتين : واعية ويدركها العقل والايجاب ؛ وغير واعية قصر العقل عنها . وقد تكون هذه الزاوية من الانسان هي الحقيقة ، وقد يكون الواقع الموضوعي سراباً . ثم ان القوة اللاواعية هي التي تصير اعمالنا وتحدد تصرفاتنا ، من حيث لا ندري ، فهي المحرك الاول ، اذن ، لا تؤثر فيها العوامل الخارجية ، ولا التبديلات المادية ، لانها حقيقة ثابتة ، وفيها يكمن جوهر الانسان كانسان ، وبها تتفسر أعماله جمعاء .

وفي سنة ١٨٧٧ ترجم الى الفرنسية كتاب « فلسفة اللاوعي » للالماني « هارتمن » وشاعت الحركة غب ذلك حتى افضت الى العلامة « فرويد » ، وايقظت الادب والفكر على ناحية في المرء غامضة، مبهمة ، تطفو على الوجدان عندما يغور الضمير الواعي ، ويطلق سراح المخيلة المتصورة. واكثر ما يكون ذلك في « الحلم » ، او عندما تتعطل الارادة فلا يتكيف الفرد تبعاً لما يقتضيه الواقع الاجتماعي .

والى جانب « اللاوعي » عمت فلسفة « شوبنهور » . وهي ـ وان لم تقف في وجه التيار العلمي ـ اعلنت ، على الاقل ، ان في التيار عجزاً وان في الوجود غيباً مرصوداً لم يذلل بعد. فتكونت فكرة « التشاؤم » والتلذذ بكل عجيب ، والتلهف الديني ؛ والتحدث ، وتقاوت متداعمة ، ونشأ تيار من المثل الالهية .. « وارتد بعض المحدثين من الفلاسفة عن الواقع حتى نفوه »[١].

فما الواقع اذن الا مظهر ، وسراب باطل ، نحوّله ونبدّله كيف شئنا . وكذا ، فان الموضوعات التي كانت ينبوع الشعر البرناسي غاضت ، واهملها الرمزيون ، لانهم كرهوا الواقعيات واستنكفوا عن ادائها ، وانِفوا من تصويرها . وافضى بهم الأمر الى سبر الغور في اعماق الذات ، في الباطن اللاواعي . لأنه هو الذي لا يتبدل ، والجوهر كل الجوهر فيه . وانتاج « رمبو » و « ملارمه » قائم بمعظمه على هذا الانحناء فوق جوهر الانسان الحق ، فوق اعمق اعماقه اللاواعية . ثم ان فكرة « بودلير » هي التعبير عن احلامه ، وما احلامه إلاّ ايجاد الروابط بين مختلف مظاهر الكون . وكل من « الحلم » و « اللاوعي » ينفيان الواقعية

---

١) Martino, Parnasse et Symbolisme, p. 140

والواقع . والأدب أزياء . فراح ذكر الادباء الذين فروا من الحقيقة الواقعية ، تفرقة لها عن الحقيقة اللاوعية ، ولجأوا الى فضاء الاحلام الغريب . من هؤلاء « ادغاربو في « قصص عجيبة » ، وقد نقلها الى الفرنسية الشاعر « بودلير » .

هذه هي الاجواء التمهيدية العامة التي شغلت مفكري اوروبا ردحاً من الزّمن يتراوح بين ١٨٣٠ – ١٨٧٠ . الا ان هذه لم تكن سوى اجواء ، وهي وحدها عاجزة عن ان تولد «الرمزية» . فالفكر الايجابي الذي ورد ذكره ساهم في انشاء الاتجاهات البرناسية بقدر ما اثر « ردّ فعله » في خلق الميول الرمزية في الادب . فما هي العوامل الخاصة التي عملت عملاً مباشراً ، فولدت الرمزية في احضانها وترعرت ؟

يُرجع « Brunetière » تكوين الرمزية الى تأثيرات ثلاثة : ١

ا – ازاهر الشر لشارل بودلير : وصدر عام ١٨٥٧ . وقد ذكر العلامة ان تأثيره ما كاد ان يتخطى الى الشعراء المبرزين من مثل « كوبه » و «اريديا» و «برودوم» حتى كوّن نفسية النشء الذي تلاهم . ويضيف ان بودلير قد اهتدى الى فكرة التآلف بين مختلف مظاهر الكون وجمعها في نظرية «العلاقات» حيث تتحد الطبيعة بكاملها في الواحد الاعظم ، وتلتقي اشكالها المتغيرة المختلفة . ويورد ذلك في قصيدة له تحت العنوان نفسه ، مؤدى بعضها : « الطبيعة هيكل ذو اعمدة حية تنبعث منها كلمات مضطربات . فيمر الانسان في غابات من الرموز تحدق به ، بنظرات ألفة . وكما تتمازج الاصداء الطويلات في البعيد ، في وحدة مظلمة عميقة ، واسعة كالليل والضياء ، هكذا تتجاوب العطور والالوان والاصوات الخ ... »

ثم يردف : ان في هذه القصيدة بعض جوهر الرمزية ٢ . وان بودلير ادخل على امكانيات الاداء قوة من الحس لم تعرفها الالفاظ قبل ذلك . وانه هيأ نظريتين « لا ندري ايتهما اخطر من الاخرى : نظرية الفن للفن ، ونظرية التقهقر « décadence » . ويشير غب ذلك الى رأي ابداه « غوتيه » في مقدمة « ازاهر الشر » ، يأتي خلالها على نقاط مؤداها ان بودلير أراد : (١) ان يثير في القارىء الشعور بالجمال ممزوجاً بمسحة من الذهول والتعجب والندور ، (٢) أن يصبغ الشعر بصبغة التصنع التي تتنافى والطبيعة والبديهة ، (٣) وان يجعل فيه ميزة الفسق والتهتك .

ب – اما العامل الثاني في زعمه فهو ترجمة « القصة الروسية » ودخول الفن التصويري الذي يرجع في ميوله الى عهد سبق رفائيل . ولقد كشف « E.M. de vogué » حقيقة القصة الروسية عام ١٨٨٤ . ومقامه من هذه الحركة مقام « شاتوبريان » من الادب « الرومنتيكي »

---

١) تطور الشعر الغنائي « برونتيير . ص : ٢٣١ – ٢٤٣ من الدرس الخامس عشر وعنوانه «الرمزية»
٢) « « « « ص : ٢٣٣

لأن كتابه مرحلة ابتداء للعهد التصوفي الادبي. وكأنما ارتاحت الاتجاهات الفلسفية والاخلاقية والسياسية والفنية والشعرية جميعاً الى ما عثرت عليه في هذه المبادئ[١]

ويقول برونتيير ان «تولستوي» و «دوستيفسكي» لم يكن همهما سوى ابراز «الاصطناع» والبعد عن الطبع والبديهة، والترفع عن المدنية الحديثة. وكذا كانت رسالة الذين سبقوا رفائيل. ويشير الى دراسة «جون رسكن» في مدرسة الفن التي سبقت رفائيل في التصوير الزيتي وملخّص رسالتهم الفنية ما بعض ترجمته:

« تعلموا الطبيعة، وتلقنوها، ولا تكتفوا بالمظاهر. الجأوا الى الاعماق فليس الغلاف « شيئاً، اما القلب فهو اللباب، وهو كل شيء، فينبغي ان نصيب القلب. ان جمال « العذارى اللواتي من صنع رفائيل قائم على وهج اللحم والجسد والازدهار المادي الذي « يجعلهن دون جمال الغريب المعجز العجيب... فعذارى الاولين لا ينالهن الحس بيد انهن « اقرب الى الحقيقة. وهذه الحقيقة الداخلية لا تدرك الا بوسيلة واحدة الا وهي المحبة. كونوا انسانيين « وتعلموا دين الالم الانساني. وان اعجزكم ذلك، فتعلموا سرّ الوحدة التي تربط الناس ما بينهم».[٢]

ان هذا الدخول الى ما وراء الملموس وهذا الشعور بان في الذات كياناً آخر غير المادة، هو الحقيقة الاولى والاخيرة، وان في الكون كياناً غير الذي يقع منا بحس. فولد ذلك في نفس الرمزيين نزعتهم الى النفور من الظواهر المادية باعتبارها خيالا يفنى ويتبدل بحسب ما تراه النفس، وولدّ نزعتهم في سبر الغور.

ج — « ريشار وغنر ». غير ان هذه الانفعالات ذابت في موسيقى « وغنر » وتوحدت بمفهومه للفن عامة. ذلك ان فنّ « وغنر » فنّ مريض. فنزعته «الهستيرية» العصبية وتشنجه الطبيعي، وحسه المضطرب، وذوقه الحاد، وعدم استقراره، وابطال رواياته تكوّن جميعا صورة واضحة لنفسه العليلة المريضة « Wagner est un Névrosé ».[٣]

وقد اعتبرت نفس « وغنر » مثال النفس الحديثة المعاصرة لتلك الفترة الادبية، بكل معانيها لما في جهازه العصبي من احتدام وانقباض، ولما في فنه من قسوة وعنف، ومن تصنع وتمويه، ومن براءة وطهر. ويحاول العلامة، نضو ذلك، ان يتبين العلاقات التي تصل بين « وغنر » و « بودلير » شارحا ان رسالة « بودلير » الادبية كانت ايضا تبشر بالقسوة والتصنع. فهي رسالة تربط الموسيقى بالرواية الروسية وبفن الرسم الانكليزي المذكور. فلقد حاولوا جميعهم اختراق المادة لبلوغ ما وراءها، ولادراك السر الاعظم. وفن « وغنر » في زعمه كان روحانيا بجوهره، حتى انه بلغ «التصوف» والانعتاق من الجسد. وذلك

١) Martino, p. 141.

٢) Brunetière, Evolution de la poésie lyrique, 15e Leçon, p: 238 - 239,

٣) Brunetière. p: 240.

عن طريق « المحبة » ، والمحبة قد نثرها مبدع « البارسيفال » في كل افكاره واعماله ، وفي نظريته الدينية . وهكذا وسع نطاق الفن الى ما وراء الحدود المألوفة اذ جعل الفن المنبثق من الروح اساسا لكل فن ، ثم فرض عليه ان يعبر عما لا يبلغ ، وان يفيض على كل ما هو من اصول الروح وصميمها ، وعلى كل ما يختلج في النفس السامية : من الفكرة المجردة ، والروح ، واللانهاية . اما العاطفة الحق فهي تلك التي تنطلق الى الملأ الارحب ، فتعرب عنه .

التجريح والتعديل

هذه هي نظرية العلامة « برونتيير » في البذور التي لقحت الادب الجديد ، وولدت الجو الفكري الممهد . الا اننا نرى ان نظريته - على صحة ما بسطت - مفتقرة الى شيء من التجريح والتعديل . ومرجع ذلك انه وضع رسالته في عهد يكاد يكون معاصراً للرمزية ، وذلك عام ١٨٩١ . والادب الرمزي قد يتراوح ، بمعناه التام بين ١٨٨٥ - ١٨٩٥ . فمن البديهي ان تغيب عنه اقاصي الحقائق ، وان يعجز عن ايراد كل العوامل الفعالة في ذلك الاتجــاه الادبي الجديد . فللزمن في امور الدراسات عامة حق الكشف والتحقيق والتمحيص والاثبات . ولذا رأينا من الخطأ ان نكتفي بنظرية « برونتيير » من حيث تبيان العوامل . والحق ان لفظات « تأثير » و« انفعال » و« عوامل » مبهمة عامة ولا تقبل تحديداً حاداً دقيقاً لمـــا تضمنه من ابهام و« تعميم » وتأويل وافتراض .

فان « بودلير » - مثلا - لم يوطيء بكتابه « ازاهر الشر » للادب الرمزي ، ولم يكن فقط عاملا من العوامل الفعالة في خلقه ، بل نعتبره ممثلا لمظهر من مظاهر الرمزية . اجل ان ذلك ينافي الاصطلاح القائل بان الحركة الرمزية تتراوح بين ١٨٨٥ و ١٨٩٥ كما اوردنا ، ولكن النزعات الادبية لا تحدد بسنوات نهائية معينة وانما تقرب وترجح . زد ان كتاباً من مثل هذا الكتاب كان ثمرة حركة اجتماعية واخلاقية ونفسية وادبية وفلسفية ، حركة اثرت في الأدب الرمزي كل التأثير ، وأجمع النقاد على انه ساهم في خلق هذه الحركة مما يفرض اشتماله على بعض نواحيها .

واما فيما يتعلق « بالقصة الروسيه » فلقـــد عنيت الى جانب عنايتها « بالتصنع والتأنق والبعد عن المدنية الحديثة » بالاخلاق والاجتماع ، مما لم يتعرض له الرمزيون ، بل نفروا منه . على ان في هذه « القصة » اتجاهاً آخر لم يورده العلامة ، واعني به الغوص على الازمة النفسية العميقة التي يصورها « دوستيفسكي » بما فيها من مرض وسقم ، وفيها الدخول الى نواحي الذات المبهمة ، وهذا منحى من المناحي الرئيسة في الشعر الرمزي . واجزم ان فن الرسم لا يؤثر في الادب بحكم الضرورة ، وانما هناك تشابه في فنين متعاصرين . ثم ولا ريب في ان هذا الميل الى الانطلاق نحو استكناه السر الازلي في الذات ولا نهاية الكون - كما تجلى في

فن « وغنر » - ولّدفي الرمزيين مشادة بين الجسد والروح،مشادة تنتزعهم من فم المادة الى حيز المطلق ، والى نزع الستر عن اللانهايه والمعجز والمجهول . وفي اعتراف احد اعضاء الحلقة الرمزية « Alfred Poizat » في كتاب له عنوانه « الرمزية » دليل بيّن (وكان « بوازا » من « الطلبة » الذين تحلقوا حول « ملارمه » ليالي الثلاثاء) على تأثير الاوبرا الوغنيرية في اولي الرمزية . قال ما ترجمته :

« ان الاوبرا الوغنيرية — بفرط اختلافنا اليها -. ولدت فكرة التنظيم الموسيقي الادبي في الشعر .. فانهم كانوا يتساءلون عن وسيلة تمكنهم من ارفـــاق النص الشعري بازدواج موسيقي بحت ، وذلك بواسطة موكب من الالفاظ المتوازية المختارة بما فيها من ايقاع وغنى يبعث الاحلام ، وبما فيها من ايهام باشياء غريبة بعيدة في الظاهر عن مصدرها ... فيستحم النص الشعريّ فى جو منغم فاستي يتداخل فيه ،فيجدد من مفعوله ولا يغيضه »[١].

فالرمزيون،على ما يظهر من ادبهم، قبسوا عن « وغنر »[٢] سقمه ومرضه ، فان انفسهم ايضاً كانت مسقومة بعدحرب ١٨٧٠ . ولكنهم افادوا ايضاً من موسيقاه معنى «الجو»الشعريّ،والجمع بين الشعر والموسيقى من ناحية،والموسيقى وسائر الفنون من ناحية اخرى،ومالوا الى اجهاد النفس حتى يبلغوا بالانتاج الشعري اقصى حدود الفن .

قيل عن بودلير :

« Comme Wagner il reconnaît que c'est surtout par la musique et à travers la musique qu'on est transporté dans le monde idéal où règne la beauté pure, et que d'autre part la musique est la langue qui interprète le moins imparfaitement les extases ou les visions de l'inspiré. . . . Beaudelaire par la musique wagnérienne « enlevé de la terre ». . . . . Beaudelaire guidé par le grand musicien voit s'ouvrir un monde sans limites. 1 ».

فيتبين كيف استقى بودليرمن وغنرمعنى الانطلاق والمثالية واللانهاية والانسجام الموسيقي دون ان يقف عند الحالة المرضية التي اشار اليها برونتيير. ثم ان الرمزيين فهموا موسيقى «وغنر» من خلال النقد الذي حاوله « بودلير » في قطعتي «Tannhauser» و « Lohengrin » وفيه يوضح الاسباب التي دعت الموسيقى «الوغنرية» في فرنسا الى الفشل. ثم يظهر مواطن الجمال فيها ومثار الاعجاب. ولقداورد «فرّان» كيف يلتقي الشعر والموسيقى وعليه كيف يلتقي بودلير ووغنر .

« Mystique de l'âme allégée, montant vers les régions pures de la poésie en un domaine où s'établit l'unité des arts, dans la révélation de la Beauté ; émanation du divin[3] . . . La sensation de la béatitude spirituelle et physique de l'isolement ; de la contemplation de quelque chose infiniment grand et infiniment beau ;

---

١) A. Poizat , Le symbolisme, p . 165.

٢) André Ferran. L'Esthétique de Beaudelaire , p . 359 - 360.

٣) André Ferran, l'Esthétique de Beaudelaire, p . 344.

d'une lumière intense qui réjouit les yeux et l'âme jusqu'à la pâmoison , et enfin la sensation de l'espace étendu jusqu'aux dernières limites concevables. ».(1)

فنرى ان بودلير يبلغ بواسطة الموسيقى « الوغنيرية » الفكرة الشعرية الصافية من ينابيعها الاولى الاصيلة . ومنه سيستقي « ملارمه » (وعن ملارمه فاليري) بعض هذه الاتجاهات في المفهوم « الجمالي » للشعر .

ونضيف فيما يلي عوامل اخرى صبغت ذلك الادب الجـــديد ، واثرت فيه تأثيراً بيّناً مباشراً واهمها على الاطلاق :

أ ـ التعرف الى ادب ادغار بو (Edgard Poe)

ليس من شأننا ان نحلل تفاصيل المراحـــل الانتقالية من « بو » الى الادب الفرنسي فنكتفي بالاشارة، مستندين الى اثباتات الذين دأبوا على هذا الموضوع بنوع خاص [٢] . فيتبين ان اسم « ادغار بو » لم تعرفه فرنسا قبل عام ١٨٤٥ ، عام نشرت قصة « الصرصر الذهبي » في « المجلة البريطانية » عـدد تشرين الثاني في فرنسا . وعرضت جريدة (La Quotidienne) « جريمة لم يسبق لها مثيل في القضاء » ، في ١١ و ١٢ و ١٣ حزيران عام ١٨٤٦ تباعاً . وفي السابع والعشرين من كانون الثاني عام ١٨٤٧ نشرت مجلة La démocratie pacifique قصة « الهر الاسود» ترجمة مدام « ايزابيل مونييه » . غير ان اسم « بو » لم ينتشر حقاً الا سنة ١٨٤٨ حيث امتزج باسم « بودلير » . فلقد حدب الشاعر الفرنسي على ترجمة مجمـل مؤلفات ادغار بو الاميركي لما بينهما من تشابه في النزعات الروحّية . كان بودلير يقول « انني اترجم بو لانه يحاكيني » [٣] .

وذاعت الترجمات في مجلة «الفنّان» (١٨٥٣) و «البلد» (١٨٥٤ — ١٨٥٥) . وتمّ طبع اقاصيص بو العجيبة عام ١٨٥٦. والجديد منها ١٨٥٧ . وظهرت مغامرات«بيم» في Eureka العام نفسه . امافلم تترجم الى الفرنسية الا سنة ١٨٦٤

واعتبر ان لادغاربو تأثيراً عميقا في تكوين الاتجاه الادبي الذي نحن في صدده ، تأثيراً مثلّثَ الوجْهات :

١ ـ اما الوجهـــة الاولى ففي اقاصيصه العجيبة ، وهي ذات فعل مبـــاشر لان Villiers de L'Ile d'Adam نسج على منوالها في حكاياته، ولانها غذت نزعة الانعتاق من الواقعية والايجاب. فالشاعر الاميركي صور في ادبه كل غريب، بشع ،مثير لمكامن الخوف. وكان يميل الى مزج الاخلاط العجيبة بالممكن ، لتصبح بدورها ممكنة ، فتغدو شرطا من شروط الجمال

(١) André Ferran , L'Esthétique de Beaudelaire, p . 345.

(٢و٣) Edgard Poe et les Premiers Symbolistes Français — Louis Seylaz. thèse de doctorat, 1923. (Lausanne), p . 37 -45.

الادبي. وكثيراً ما انتزع بودلير من هذا الاتجاه فكرة «السر العجيب»، كما انه انتزع مواضيع شعرية عديدة في «ازاهر الشر» . ونشير الى « اوريكا » ومدارها علاقة الفرد بالكون ، وعلاقة الاكوان بعضها ببعض ؛ وحيث يرتبط الناموس الكوني الشامل بنواميسه الخاصة ارتباطا وثيقا . وهذا الاتجاه القائم على علاقة الفرد بالكون والاكوان والنواميس فيما بينها فتح امام الشعراء الرمزيين الفكرة الغيبية «Transcendental» .

٢ - ولعل الوجهة الثانية هي اهم هذه الوجهات لانها تستهدف نظريات ادغار بو في الشعر . ولم يفتح مرصد جوهرها احد قبله من شعراء الغرب . ولقد جمعها في فصل عنوانه « المبدأ الشعري » عرف فيه بودلير صورة لتفكيره الشخصي ، وقام لمن جاء بعده مقام النبي الهادىء . ولا غرو ان يورد بو الشاعر نظريات من مثل هذه . ففي كل شاعر نلتقي ناقداً بصيراً . ومجمل ما جاء في هذا « المبدأ الشعري » :

اولا : الشعر خالق من الجمال منغم ، والجمال غرضه الاوحد .

ثانيا : هو تلهف نحو مثال اقدس وانطلاق من نفس متعبة تنهار على ذاتها في جو من الحلم وفي تعبير شعري موسيقي غنائي .

ثالثا : الحقيقة العميقة في الذات هي موضوع الشعر الحق . بحيث يصبح الشعر توقا واشتياقا .

رابعا : ينبغي ان تكون القصائد وجيزة تهز الذات ، لان شعور الانسان الجمالي زائل عبوريّ لا يستمر حيا طوال القصيدة الطويلة ، فاذا طالت القصيدة بَادَ هذا الشعور في كلا المبدع والقارىء وخبا .

خامسا : ان شعور الانسان بالجمال لهو من جوهر الطبيعة الانسانية الازلي، وهذا الشعور هو الذي يوسع قيم الاشكال والاصوات والالوان والعطور حتى اللانهاية .

سادسا : فيما وراء الكون ذي الاشكال المادية تتسع منطقة اللانهاية التي لم تبلغ بعد . والتعطش الى اللانهائي واللا محدود جزء من ازلية الطبيعة الانسانية ، وفيها اندفاع الى الجمال الغيبيّ المجهول .

سابعاً : الشعر في جوهره : جدة ، وطرافة ، وابداع مخيلة ، وخلق جمال .

ثامناً : الابهام عنصر الشعر الاساسي كما انه عنصر الموسيقى الاولي : فالايضاح والبوح بكامل الاشياء يعري هذه الأشياء من مثاليتها وجمالها الارفع، ومن مسحة الحلم الجميلة . فلينف الشاعر الوضوح ، وليعمد الى خلق جو ضبابي منطو على كل عجيب مبهم .

تاسعاً : تصلح المستغلظات والمستبشعات في الوجود لأن تكون موضوعاً للفن الرائع .

عاشراً : ان في منطقة النفس اللاواعية ما تستحي منه النفس في حقيقتها ، فعلى الفنان ان يستنبش اظلال الفكر من هذا العالم المجهول المنطوي في اغوار الذات الانسانية ، فيظفر بالتعبير عن قرارتها . وان مكامن الذات هذه « اظلال اظلال » تبرز في الاحلام ولا تلتقط الا لمحات خاطفة ، واللغة عاجزة عن ادائها اداء تاماً .

الحادي عشر : الفن تعبير عما التقطته حواسنا في الطبيعة « من خلال نقاب النفس » .

الثاني عشر : من خلال نقاب النفس ، وهنـــا تلعب المخيلة دورها الكلي ، اذ ينشأ — بواسطة الجرس الذي يحدثه تآلف الحروف والالفاظ — ما نسميه قوة الكلم الايحائيـة . وبالتالي فالشعر ثمرة صبر وتيـــد ، وتنبه دائم ، وقوة انصباب ، وتمالك نفس ، ودأب مستمر . وليس الشعر فناً تلقائياً .

وسيتبين خلال بحثنا لاهداف الرمزيين ، ان هـــذه المبادىء التي نوّه بها « ادغاربو » في « المبدأ الشعري » وفي « فلسفة التأليف » ، هي التي اتبعها الرمزيون وحللوها وتذوقوهـــا وساروا شارحين تفاصيلها ، متعمقين في كل منهـــا ، لا سيما فيما يتعلق بالتجريد الفكري ، ووسائل الايحاء ، وبالتالي فيما هو من باب الغناء الناشىء من تآلف الالفاظ واصواتهـــا وانسجامها . انه هداهم الى ان في اللغة التي برتها الالسنة ، لغةً اخرى ابعد مرمى من اللغـة البيولوجية ، تفضي الى هيكل الجمال .

ان « مهندس الادب هذا » خلق « لغة في اللغة » على حد قول بول فاليري . و « حلل الشروط النفسية » في القصيدة ، وحدّد تعلق « حجم المؤلفات الشعرية » ، او « تفحص مادتها » ، مبعداً عن الشعر مواضيع التاريخ والعلم والاخلاق ، لكونها من اغراض النثر لا من خصائص الشعر . « فللشعر الحديث أن يدعي بان ابداعه لا يتم الا في حالة شعرية صافية » مما حداه الى القول بنظرية الشعر المطلق . وللشعر المطلق خاصتان : الخـــاصة الرياضية المجردة الدقيقة ، والخاصة التصوفية والانطلاق والاشراق والمشاهدة الكبرى [١] .

والحق ان ذوي الآداب المعروفة بالآداب الكلاسيكية لم يغفلوا عن ذلك ، قبل « بو » ولكن هذه الخصائص ظلت فيها أعراضاً لم تجمع في نظريات . فتناولها الشاعر الاميركي وابان اسرارها في الشعر الرائع ، وكشف عن مخبآتهـــا ووضعها في ناموس منظم ووجّه الشعر الفرنسي وبعض الشعر العالمي . ان تحديد « بو » للشعر مستوى جديد شاع وغـــدا

---

١) Valéry, Variété II, P. 44, 165, 166, 167

مقياساً للخلق الادبي الرائع ، وتشريعاً للشعر الحديث . ومما لا ريب فيه ان « بودلير » كان اول المتأثرين به ، والفضل في انتشار نظرية « بو » (كما في نشر فن « وغنر » الذي سحر منه الناس بدءا) في فرنسا والعالم انما يعود حتماً الى صاحب « ازاهر الأذى » . وهذا ما يعنيه الشاعر « ملارمه » في البيت الاول من قصيدة عنوانها « قبر ادغاربو » منوّهاً بالمركز الذي احتله الشاعر الاميركي :

Tel qu'en lui -.même enfin, l'éternité le change.

وجاء ، بعد بودلير ، من استوعب هذه النظريات فمزج انتاج « بو » و« بودلير » . فاتجه « فرلين » نحو التأمل الذاتي ، واضطراب الشعور ، والقوى الحاسة « البكر » ، واستقى « رمبو » منها التوق الى الرحيل ،واستقى الرؤى العجاب ،ووعى الخواصّ الجديدة ، والالوان والاصوات وعياً عميقاً . اما « ملارمه » فانصرف الى نتائج هذا التحاكّ ، الى المطلقات والمثاليات والفكر المجرد ،والى البحث في امكانيات اللغة لدى التعبير ، وفي خلق امكانيات جديدة لتأدية اعمق الاعماق . وراح يحقق الشعر الصافي في أتم صفاته [١] . فان ادغاربو حباهم معنى « الغيبية » وهداهم الى « الانطواء على النفس » واوقفهم على جوهر الشكل الشعري [٢] .

وهل كان كل ما اوردنا غير صميم الاهداف الرمزية ؟

٣ ـ اما الوجهة الثالثة في تأثير « بو » فترجع الى شعره . وقد ترجمه « ملارمه » ترجمة رائعة الا انها دون الاصل بهاء ، وليس ذلك بالغريب في ترجمات الشعر اجمالاً [٣] . على ان « بو » تَبلورَ في انتاجه الشعري مجمل النظريات الواردة ، ولا غرو ان اعجب بـه اولئك الذين اتخذوا مبادئه الادبية مقاييس للشعر الرائع .

ب ـ موريس ساف « Maurice Scève »

نرجع الآن الى حدود ابعد في تاريخ الادب الفرنسي ، الى مظهر شعري في القرن السادس عشر . ونجزم بأن الظاهرة الرمزية في اتجاهها نحو المذهب « الغيبي » والمثالية الافلاطونية ، و «الشعر الصافي» ، لها سابق تحقيق في التراث الفرنسي . فبينا نرى «Villon» يتدفق بعاطفة واقعية امام الحياة والموت ، يتبين ان « ساف » استهدف بواسطة « الكيماوية اللفظية » صفاء الفكرة . Emouvoir le pur de la pensée (Delie. dizain. p. 380) (4)

---

١) من اراد استزادة فليراجع كتاب Seylaz المذكور ص ٤٦ وما يليها و٥٤ و ٩٣ و ١٢٥ و ١٣٢ و ١٤٥ و ١٦٠ .

٢) E. Poe. The phylosophy of composition — Poetic principle — Marginalia :

٣) الفكرة قديمة ترجع الى الجاحظ في كتاب الحيوان ، في حديثه عن الشعر .

٤) Eigeldinger, Le Dynam. de L'Image. dans la Poésie Française. p

ولقد أفرد له Thierry Maulnier في استعراضه الشعر الفرنسي منتخبات خاصة. ولا يخفى ان « مونيه » استعرض هذا الادب على اساس مفهومه للشعر الصافي . كما ان « ايجلانكر » اخبر في ذيل كتابه المذكور (نشر ١٩٤٣) انه على تأليف كتاب يكون عنوانه : «موريس ساف الشاعر الصافي » . وما تبلغنا شيئاً عن صدور هذا الكتاب الى الآن .

ومهما يكن من شيء فالظاهر ان « موريس ساف » (من خلال شعره واقوال المؤرخين) بعد ان ذوب في نفسه مجمل الفلسفة الافلاطونية ، توخى معرفة المطلق وبلوغه ، ورمى الى « المعرفة الصافية » . غير ان الشاعر مقل ، ثم ان موجة الادب المسرحي في القرن السابع عشر جاءت فغمرته . وطوى النسيان معالم هذه النزعة حتى ايقظها الشعراء الرمزيون . وفي زعم البعض يكون هذا الشاعر اول من « ابتدع الرموز » حتى تواحمت ، واحتشدت ، وبلغت الغموض والاسر وا'لحبسة والاقفـــال :

« وكيان حياتي الهاربـــة الظاهر »	L'être apparent de ma vie fumée ,
«الذكر، روح فكري، ينتزع مني كل شيء»	Le souvenir , âme de ma pensée ,
« في حلمه الوهمي »	Me ravit tout en son illusif songe·

فيستدل من البيت الاول هذا الشك بحقيقة الكون ، وهذا الانطلاق الى فكرة الفناء والدخان ، في المادة الانسانيه . ومن البيتين الآخرين هذا الانطواء على النفس لينتزع منها الذكر ، والايواء الى متعة الحلم والوهم . وان في هـــذه الطريقة الادائية كثـــيراً من الايجاز الذي يؤدي الى القفل وعدم التنويه و'يفضي الى الكثير من الصفاء والتجريد.

ويقول صاحب الكتاب المذكور : « وكان في تفكيره العميق ميل شديد لايجـــاد العلاقات بين الروح والجسد » ، علاقات رمزية تذيبها وتوحدهما معاً . [١] وكثيراً ما سيعنى « ملارمه » بهذا الامر ، وفاليري من بعده . ويقول « مارسيل ريمون » : « اننا نجد عند ساف نماذجاً من هـــذا الشعر (اي الرمزي) الذي يبتعـــد عن الواقع والاشياء الخارجية ، ويتمخض في وعاء مقفل فاذا هو بالغ تصفية التصفية [٢] . وللنقادة « البيربيجان » مقـال في « صوفيه ساف » جاء فيه : ان الشاعر كان يتوخى الجمال ، فينظم ضمن دائرة مقفلة تتخذ فيها الالفاظ معاني ابعد من معانيها المعتادة ، وتولد ، في تركيب غريب ، نغماً ، يرفع الانسان عن جسده الى مشاهدة الابدي المطلق [٣] .

---

١) ص : ١٩ و ٢٠

٢) De Beaud. au Surréalisme, Marcel-Raymond, p. 33.

٣) Fontaine, Revue N° 36. p. 88.

ج - الادب الشمالي

ان البلاد الشمالية المغمورة بالضباب ، كانت، بطبيعة الاقليم ، تنتج ادباً بعيداً عن الواقع الموضوعي الواضح . او انها حاولت ان تضع في آدابها ما يمثل تبصرها للكون وقد اكتنفه الغمام وجعل من الاشياء الملموسة كائنات هاربة ، غير ثابتة ، ممسوحة بلون الغريب. وتواضع الشعراء الشماليون على ان يكون للشعر اتجاهان : بلوغ الفكر المجرد « الميتافيزيكي » ؛ والانطواء على ناحية اللاوعي في الذات الانسانية وعلاقة الفرد بالكون. ولقد بحثنا في غير هذا المكان اثر التفكير الفلسفي الشمالي (كانت ،هيجل، سويدنبرغ ،شوبنهور ،). ويبدو ان هذه الاتجاهات ، التي برزت خصيصاً في « الرومانتيكية الالمانية » في شعر « غوتــه » وفي الادب الانجليزي الذي جاراه ، وقفت في وجــه الواقعية العقلية الايجابية ، تشيع اسماء «نوڤالي» و«هُلْشَان» و «آروين» وتقابلها في الادب الانــكليزي اسماء «بلاك» و« كولردج» و « شلي » و « كارليل » و« تنيسن ».[1] ولقد اشتهر « بلاك » بهذا الانبساط في الرؤى . اما كولردج ففي ادبه مسحة تصوفية ، تبعده عن الواقع ، و « سحر أثيري » وعمق « جمالي » في التعبير. وكثيراً ما كان يأوي - شأن «پو» و «بودلير»- الى الافيون لتنحسر الاشياء امام عينيه . ولطالما ذكر هو نفسه الاثر الذي تركته في توجيهه الفكري دراسته لفلسفة «كانت» في المــانيا قال :

« and more than any other work, at once invigorated and disciplined my understanding » (Encyclopedia Britannica) .

ولقد تأثر ايضاً: بالافلاطونية المستحدثة في صلة الانسان بالكون و« لكارليل » ومخيلته ، وصوفيته ، وغنائه ، وتصويره الخاطف وقوته على الايحاء أثر بعيد . اليست اغنية « الملاح القديم » مكتنفةً بجوٍ يشبه جوّ قصيدة « الالباتروس » لبودلير ؟

وعرف « ابسن » بميله الى ما سموه « ضبط النفس » . وهذه مزية من مزايا الادباء الرمزيين وفي ادبهم ضمير يعي كل دقائقه ، ونزوع الى التفوق . مما افضى الى خلق انتاج يغلبُ فيه الوعي المستمر على طبيعــة الانسان وعلى الارتفاع من الاوتوماتيكية الجسدية الى تيقن ما يأتيه ، وتملكه وضبطه [2] .

ولقد ذكر المؤرخون عن علاقة « تنيسن » بالادباء « الجيورجيين »، وكيف انه جعل من ادبه صنعة واعية . وفي شعر «شلّي» تراوح غناء وانسجامٌ صوتي، وقد كان يبشر ان الانسجام هو جوهر الشعر ، وان الشعر يفوق الوعي ويتعداه . وكان يدرك ان « الابيات الجميلة تفوح كالاصوات

١) Baymond , de Beaud. au Surréal P. 12, 13

٢) P. Valéry, Monsieur Teste,

والعطور » [١] .

ولنترك الآن الحديث لكارليل نفسه ، فهو يقول : « ان السكوت هو العنصر الذي تتكون فيه الاشياء العظيمة وتتجمع . الشعر « نتاج التفاعل » المعيّ (Simultané) بين السكوت والكلمة [٢] ... المخيلة ، في منطقة تصوفها المليئة بالعجائب لا تتجسد الا بالرموز . ان فيما نسميه رمزاً تنقشع اللانهاية بعض الشيء وتتجسد ، وبالرمز يمتزج اللامتناهي بالمتناهي ، فيصبح ملموساً .. كل ما يحيط بنا رموز ، وكل ما نراه » . وفيما اوردنا ركن الفلسفة الرمزية كما ترى .

ويقول « غوته » في المرجع نفسه :

Ne pensez pas toujours que tout serait perdu si on ne pouvait découvrir au fond d'une oeuvre quelque idée, quelque pensée abstraite. Quelle idée ai-je cherché à incarner dans mon Faust ? Comme si je le savais moi-même ? (p. 126)

وقول « غوته » شبيه بمفهوم الرمزيين للشعر ، بأن الشعر قدلا ينطوي على معنىً معين واحد محدود . قال بول فاليري في حديثه عن « المقبرة البحرية » ، « ان المعنى الذي خلعته على شعري لا ينطبق الا علي » . وتحديد الشعر بمعنى وضعيٍّ واحد ، ينافي طبيعة الشعر [٣] . وجاء عن « شلر » وهو في حالة شعرية : « ان نفسي تمتلىء بدءاً بجوٍ موسيقي ، اما الفكرة الشعرية فلا تأتي الا فيما بعد . وعندما اجلس لانظم الشعر ، فاول ما اراه هو العنصر الموسيقي في القصيدة ، لا الفكر المجرد الواضح الذي كثيراً ما تخالفني نفسي فيه » [٤] .

وهذه اشارة واضحة الى النغم الذي يولد الجو الشعري ، فهذا النغم سفر تكوين القصيدة .

مما يفضي الى ان الاتجاهات الادبية كالحضارات لا تتكون من العدم ، بل تتداعم وتتزايد فيستقي المحدث من القديم ، وينشأ من هذا التحاكّ ، مع الزمن ، كيان ذاتي . وكما تذوب الحضارات في حضن الامة المسيطرة ، لتجعل من هذه الامة مخلوقاً جديداً ، له صفاته الجديدة التي هي نتيجة من مزيج القديم الاصيل والدخيل المكتسب ، كذلك أذابت النزعة الادبية التي نحن بصددها هذه المقاييس الواردة من الادب الشمالي في مقياسها الذاتي ونشأ عن ذلك ادب شخصي له صفاته المشتركة من دخيلة واصيلة .

واذن فالاسس الارتكازية في هذا الادب لم تستنبط من العدم وانما لها اصول عميقة متداخلة في الفلسفة الالمانية والاسوجية والادبين الالماني والانكليزي ، وفي مبادىء « ادغاربو » وشعره خاصة .

١) La Poésie Pure — Bremond, p . 124 et 126.

٢) Bremond, la Poésie Pure, p . 120, 122, 123, 126.

٣) P. Valèry, Variété III, p : 83.

٤) A. Thibaudet, la Poésie de St. Mallarmé. p . 156.

د – الادب المسمى بالرمزي – رد فعل :

وقف « تاليران » و« ماترنك » يتأملان امبراطورية نابوليون في عام ١٨٠٧ ،وقد بلغت ذروة المجد والكمال ، فجال ما بينهما ان عبر المجد الكامل افولاً ، وان النسر سيهوي عن القمة الشامخة . . وهذا ما أصاب المدرسة الرومانتيكية ، وكانت قد انجبت فحول شعرائها : « لامرتين » و « موسه » و «هوجو » بنوع خاص ؛ وكان « هوجو » قد فاق « لامرتين » بمادة اقوى وادق ، فاتسعت مفرداته ، وتنوعت نغماته الشعرية وتغازرت صوره ، حتى خذلت كل شعر . الا ان «هوجو » لم يستطع انعتاقاً من السذاجة في التأليف ، ومن اللهجة الخطابية في الشعر ، ومن المجازات المرسلة وقد وقف عليها ، كمن سبقه ، اهمية كبرى . ولم يعرف الانسجام في مواضيعه ولا تناسبت تفاصيل مبناه العجيب مع معانيه . بل ظل محافظاً على الناحية الحسية الملموسة ، وظلت صوره متصلة بالعالم المادي ، متسمة بسماته ، مستندة الى الحس . أما استعاراته فمقيدة بالواقع ، وأما فلسفته فلم تكن من العمق بشيء ، « فهوجو » لم يدخل الى اعماق المادة والذات ، ولم يجمع بين مظاهر الكون :

Il opère sur la multiplicité du sensible dans un univers simultané et non correspondant. [1].

زد عليه ان طريقته التعبيرية تَغَصّ بحروف « الوصل » والتشبيه ، و « بالنعوت » و « الظروف » . فحاول الرمزيون ان يتحرروا من المادي الى المجرد ، وان يبرئوا شعرهم من كل شوائب النثر .

وتأمل « بودلير » كل ذلك ، واستنبش النقائص ومجمل النقاط الضعيفة المتداعية، وهدف الى وسيلة شعرية جديدة ، فوطأ « لا زاهر الاذى » بقوله : « ان عدداً من الشعراء المشهورين المجيدين تقاسموا معظم مناطق الشعر المزدهرة ، فيما بينهم ، فعليّ ان اضع غير ما وضعوا» .[2] ورأى ان الرومنتيكية بلغت حدود اكتمالها ، واذن فهي عرضة للموت المحتم . واستخلص بودلير ايضاً ان « هوجو » اكفأ الناس للتعبير عن معجزة الحياة ، وانه اعار قوى الطبيعة اصواتاً فتكلمت [3] . فقاومت الرمزية تلك السهولة في التفكير وغاصت على الفكر العميق ، وحاولت بعد « وغنر » ان توجد العلاقات بين المظاهر الحسية المتباينة . واهملت البيان والفصاحة ، واستعاضت عن الخطابة بتمازج موقع منسجم بين الالفاظ وحروفها وبين المعنى والمبنى ، « مذللة عنق البيان » على حد تعبير « فرلين » .

١) Eigeldinger. Le dyn. de l'Image dans la Poésie Fr. p . 113.

٢) لم نر في نص « ازاهر الشر » الذي بين يدينا شيئاً من ذلك . وانما نعتبر ان المرجع ثقة ، اورده مارتينو – ص ١٠١ و ١٠٢

٣) Raymond, De Beaud. au Surréalisme, p. 61 et 71 ص ١٦ و ١٧ .

كان « لامرتين » يقول : انني انظم الشعر كما يُورِقُ الغُصن وتغني الورقاء . فَبَشَّرَ الرمزيون بما ينقض هذه البديهة السهلة ، ودعوا الى ان الشعر مهنة ودأب ، وان سهولة الشعر تُؤدي به . وكأنهم سخروا من السهولة التعبيرية الطبيعية فعزموا على الاجهاد الاعظم في الشكل الفني . ثم ان الرومانتيكية سكبوا عواطفهم في حضن الطبيعة ، وجعلوها حافزاً للشعور السطحي ، فثار الرمزيون على ذلك مغادرين التدفق العاطفي السطحي ، منطوين على قرارة اعماقهم ، يسبرون غورها ، وينتزعون منها الفكرة البعيدة والعاطفة العميقة . فأشاحوا بانظارهم عن العالم الخارجي ووجهوها الى دخيلة النفس الانسانية . يقول «تيبوده » : « الرمزية تتمة منطقية للشعر الغنائي الصافي ، للانطلاق الذاتي الغنائي »[١] . غير انها ايضاً « انطلاق نحو الفكرة » ، لان غرض الرمزيـــة « تجسيد الفكرة والتجريد » .[٢] اما الرومانتيكية ، فالفكرة بلغت عندهم من السطحية ما جعلها تتدنى حتى العامية ، وانبثقت العاطفة السطحية عندهم في ميوعة لا تعرف الحدود .

فترى ان كل نوع من انواع الادب يشتمل على بذور حياته وموته ، وان الادب الرمزي اخذ من الرومنتيكي ما رأى فيه ضرورة حياته ، ونبذ النواحي المبتذلة التي كانت تدعو الى موت ذاك الادب .

وليست الرمزية ردّ فعل في وجه الرومنتيكية فقط بل في وجه « البرناس » ايضاً . وكان البرناسيون (١٨٦٦ - ١٨٧٦)[٣] بدورهم قـــد شعروا بضعف ما تفتح في الشعر الرومنتيكي من عاطفة باهتة سطحية ، وبصروا بضعف اخراجهم ، فعادوا يستقون الشعر من جماعة الـ Pléiade ومن « رُونسار » وسواه . وارجعهم ذلك بحـــال الطبع الى اليونان واللاتين واخصهم « فيرجيل » . فعنوا بالاخراج الشكلي التام ، وعرفوا قيمة الالفاظ من حيث هي مجموعة اصوات وتآلف حروف وانتظام منسجم في البيت ، ومن حيث هي بيت منسجم في قصائد قصيرة اسموها « Sonnets » . ونعتبر ان مجموعة الـ « Trophées » لـ « Hérédia » تضم كل المقاييس البرناسية ، كما مثل « هوجو » اقصى الاغراض الرومانتيكية .

ومجمل مزايا هذا الشعر انه « تجسيمي » (Plastique) ينقل الواح الطبيعة ، دون ان تخالط ذلك عاطفة ما ، وانه « شكلي » ، لعنايـــة البرناسيين بالفاظهم عناية كلية . فاعتبروا ان الصور الهادئة ، الخالية من الدفق العاطفي تسهل التعبير عن الآلام الانسانية والفكر الفلسفية ، وان القصيدة في الفاظها واداؤها اشبه بالحلى بين يدي الصائغ . فهذبوا وصقلوا ،

١) Thibaudet , La poésie de St. Mallarmé , p . 93.

٢) Brunetière ص : ٢٧٦ (الامثولة الخامسة عشرة : الرمزية) .

٣) ذلك ان البرناسيين لم يشكلوا مدرسة بل تآلفوا ، وترجع تسميتهم الى لقب وليد القرن السابع عشر لوبرناس جبل من جبال الاولمب .

واستوت الالفاظ بين ايديهم جواهر صائغ، وفسيفساء منسجمة الالوان والصور والاصوات . وشعرهم « انشائي » يعالجون فيه ما لحق الرومانتيكيين مـــن تضعضع في الافـكار ومن عدم انتظام ، ويعالجون « الميوعة الفعلية » في اللفظ المستعمل ، فيطـّرحون السهولة وينبذون المبتذل . وعلى اثر هذا الشعور كتب : Ste - Beuve » كتابه » : « Tableau de la Littérature Française au XVIe s. ونشأت نظرية « الفن للفن » على يد « غوتيه » و « بانفيل » .

وتمّ لجماعة البرناس جمال البيت الشعري ، والعناية الواعية فيه ، حتى منتهى النحت ، فحسبوا انهم قفلوا ابواب التجديد بوجه كل من حاول تجديداً . وثـــاروا على « الوحي » الرومانتيكي وعلى « البديهة » و « السهولة » و « الانـا » و « دموع المحبة » و « سطحية الفكر » و « فشل الآمال » و « داء العصر » ، واشترعوا ان الشعر صناعة من شأنها ضبط الوحي المتدفق والوضع في قالب بلغ الكمال الفني . والحقوا اسم « متقهقرين » (Décadents) [١] بكل الذين حاولوا النظم في عصرهم ، هازئين بهم ساخرين منهم ظانين انهم سيلحقون الفشل بكل من يأتي بعدهم ، فيفرضون انفسهم اساتذة [٢] .

وفي الصراع العنيف حيال هذه الحاجة — حاجة الانعتاق من اغلالهم ، حاجة خلق ادبي جديد — في هذه الجوّ وذاك المخاض المرولدت الرمزية . كانما تقدم الدليل الكافي على « ان الجيل الجديد ليس متقهقراً عاجزاً قاصراً عن الابداع » . فتهجموا على النزعات البرناسية وعلى قتل عواطفهم امام مشاهد الكون ، وعلى اكتفائهم بتصوير هذه المشاهد وتصويرها ونقلها ، وعلى تقيـــدهم بالبيت الشعري الاسكندري الكلاسيكي لكونه في زعم البرناس — افضل الوسائل للتعبير ولتصوير مجـالي الطبيعة والكون ، ولكونه يتراوح نغماً مع التنفس ، فيرتاح القارىء اليه .

فنزع الرمزيون الى وسيلة أدائية اخرى ، وحطموا البيت الاسكندري الكلاسيكي واطلقوا حرية الشكل ، وخلقوا ما سماه المؤرخون « البيت الشعري الحر » (Le vers libre) [٣] ، باعتبار أنه اداة للتعبير أصلح وأتم . وذلك أن العواطف العميقة في الانسان متبدلة متغيرة وغير متشابهة ما بينها ، ولذا ينبغي ان يتحول شكل البيت وبحره وجرسه بحسب تغاير الاعماق في النفس المبدعة .

كان البرناسيون واقعيـــين موضوعيين (objectifs) والرمزيون وهميين ، باطنيـــين (Subjectifs) . كان جماعة البرناس وصفيين حسيين ايجابيين ، اما الرمزيون فتعرفوا الى فلسفة

---

١) يظن ان الكلمة مأخوذة من بيت للشاعر فرلين: Je suis l'Empire à la fin de la décadence

٢) Poizat, le Symbolisme p : 45.

٣) لقد سبقهم « لافونتين » اليه ، ولربما قبسوه عنه .

(كانت) ومدارها: « ان لا حقيقة يقينية في الكون غير افكارنا واحلامنا. فنحن لا ندرك العالم الخارجي الا من خلال الصورة التي يتركها فينا ، ومن خلل الانفعالات ، ولذا فلربما كان ما في الوجود احلاماً تمر » [١] .

فاستنتجوا ان كل الاوضاع مشكوك فيها ولربما كانت اضغاث احلام .

واتبع البرناسيون الميثولوجيا اليونانية واخرجوها بقالب يقارب الكمال . اما الرمزيون فرأوا بأم اعينهم هذه الميثولوجيا حتى اصبحت جزءاً منهم فسكنتهم [٢] .

فيتبين ان الرمزية وقفت تناهض كل ما سبقها من نزعات ادبية ، لتخلص الى نظريات شعرية اثبتتها في انتاجها . واتفق ان قادة الرمزية الاول انتسبوا بدءاً الى جماعة « البرناس » [٣] أليست الاتجاهات الادبية جمعاء مشتملة في الاساس والجوهر على بذور حياتها وجرثومة فنائها في آن واحد ؟ الا تفترض الحياة الموت ؟ ثم ألم تكن هذه النزعات الادبية من رومانتيكية وبرناسية ورمزية متجامعة متكاملة لتتحقق ، بتطور طبيعي فتنشأ على انقاض النزعة السابقة ، نزعة فيها من الجوهر السابق وفيها بعض جوهر جديد ذاتي صرف ؟

هـ ــ الحاجة الى اداة تعبير ــ التفوق .

اما الامر الاول فشرحه ان اللغات ، اذا شاخت وعجزت عن ان تكون جهازاً كافياً للتعبير ، خشي ان تأفل . فيعمد الادباء بضرورة الحياة ، الى انشاء « لغة في اللغة » نفسها ، لينفسح امامهم مجال البوح بما تختلج به الذات . لأن احساساتنا تتبدل بتبدل الحضارة . ولا مندوحة عن القول بان ذلك داء . الا انه داء من صلب اللغة التي اصبحت عاجزة عن سد فراغ في الحاجات الروحية . فيقول بوازا ان هــذا ضرب مــن الامراض التي تُلِم بالآداب الهرمة [٤] . ونعتبر ان هذه الآفات اللغوية مربوطة مباشرة بالدراسات التي قام بها علماء النفس لتفهم الحقيقة الداخلية ، وسبر غورها .

ثم ان اتجاهاً شاع في اوربا حتى عمّها في تلك الحقبة التي تلت ما سماه « موسه » داء العصر ألا وهو التوق الى التفوّق . هــذا ما جاء من المانيا بعــد غوته ، وما اعطاه نيتشه في زردشت ، وهكذا تسربت النزعة الى الرمزيين فاذا هم متفوقون في الشعر يرغبون

١) A. Poizat, Symbolisme p . 156.

٢) A. Poizat, Symbolisme p . 164. ولا نذكر رد الفعل في وجه المدرسة « الطبيعية » اجتناباً للتكرار .

٣) تشير بذلك الى « ملارمه » و « فرلين » وكلاهما انفصل عن البرناس .

٤) Poizat, Le Symbolisme, p. 153.

في رفع الشعر الى امكانياته المطاقة ، وفي التعبير عما لا يعبرّ عنه .

ومن غريب الاتفاق ان المدرسة الرومنتيكية لم تكون الا عـــام ١٨٣٠ ، اي خمسة عشر عاماً بعد انهيار نابليون ؛ وان الرمزية برزت الى الوجود عام ١٨٨٥ اي خمس عشرة سنة بعد اندحار فرنسا امام جيش بسمارك . فولدت الاولى داء العصر ومعنى الفشل في جيـل احاطته الخرائب وانطفأت فيه الآمال[١] . وولدت الثانية ضرباً من التشاؤم في انتاج الانسان العلمي والفني معاً . وابتغت ان تجمل من تلقائيات الانسان وبديهياته موضوعـاً لشعرها . فوفقت في بعض انتاجها المعتدل . وحين تطرفت عثرت . فأسفت أن لم تقف عند حـدود المقاييس الادبية العالية المتعارفة . كان الجيل غوياً متأنقاً وهكذا كان شعره .

اضف ان الحاجة الى التجديد كانت تعمُّ العصر . ولم ينشأ دين جديد يفك التقاليد ، فحدث التجديد عن طريق الفن بثورة ارثودكسية مرماها : الشعر الصافي وكيف يبلغ .[٢] فعزموا على اعادة الشعر الى هدفه الاسمى « ليتمكن الشعر — بواسطة الصور المنتزعة من الحقيقـة الملأى بعناصر الشعر وبصدى الموسيقى الازلية — ان يكشف عن العلاقة الابدية بـــين مختلف الموجودات »[٣] .

هذه هي اهم التأثيرات التي تركت مفعولاً مباشراً في الاتجاهات الادبية خـلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر . ولا نبتّ بأن ما اوردناه هو خلاصة كل الانفعالات ، وانما حاولنا ان نضيف الى نظرية (برونتيير) عوامل أخر لم يكن بوسع العلامة ان يراها لقربه من الحركة الادبية . مع الاعتبار بان لفظة « مفعول » و « تأثير » مبهمة ، يعسر تحديدهـا . على اننا حاولنا ان نتميز ، فيما ذكرنا ، العلاقات الاساسية بين ما اعتبرناه عوامل فعالة ، وبين مظاهر الرمزية في ميولها وانتاجها .

هذا وان بعض الدارسين توخى تبيان الاثر الذي تركه فن التصوير الايحائي و التأثيري بنوع خـاص في الادب الذي نحن بصدده . وعوّل في البيان عـــلى فن «Rambrandt» و «De la Croix» ؛[٤] بكون هذا النوع التصويري ليس من اغراضه استيفاء الاجزاء بتمامها ، وعرض النواحي كاملة ، وتصوير الذيول وتفسيرها ، وانما هو ايجاز خاطف ، وايماء الى المعاني المقصودة ، بحيث انها تصدر كالمع الخاطفة ، مكتنفة بشيء من الاظلال ؛ فتترك للمتمتع جواً ، ويولد هذا الجو حالة خاصة في نفسه ، تبعاً لتهيؤ المتمتع وامكانياته . على

---

١) راجع الفصل الرائع في « اعترافات فتى العصر » لموسه .

٢) Poizat, p . 1

٣) Brunetière, l'Evol. de la poésie lyrique, 15me leçon p : 256.

٤) André Ferran, l'Esth. de Beaud. p . 213 - 277.

انذا آلينا الا نتقبل هذا . بل اننا نميل الى دحضه ، لاعتقادنا بان فن التصوير لا يرتبط بالشعر ارتباط المؤثر بالمتأثر ، ولا يسعه ان يساهم في خلق اتجاه ادبي . فالامر لم تظهر له بوادر في عصر ما ، ولم يلق واقعه في ادب امة من الامم . وجل ما يسعنا تقريره هو ان النزعـــات العامة في حقبة معينة من الزمن ، وفي امة معينة ، توجه المنتجات الفنية ، على اختلافها ، في اتجاهات متقاربة الوسائل والنتائج . فاذا بدا تقارب في وسائل البلوغ وفي النتائج بين فن وآخر فذلك لا يعود حتماً الى تأثير احدهما على الاخر ، وانما يرجع الى النزعات التي تعم العصر والامة .

و — كتاب «A . Rebours» .

وانما ذكرنا هــذا الكتاب لانه درس اجتماعي يحلل الحياة الفكرية (المتقهقرة) «Décadent» [1] ولقد نشر الكتاب عام ١٨٨٤ . ومؤداه :

ان بطله «Des Esseintes» ينكر وجود العالم او يتجرد عنه ليتبع حياة تتمشى مع نظرياته ، ويتألم لفلاح «البورجوازية» الايجابية ، وينطلق من اوروبا «البورجوازية» و «العقلية» «الرأسمالية» ويتقيد بوجهة نظر فلسفية تسربت من المانيا عام ١٨٧٠ ، قائمة على المثاليــة الالمانية بحسب ما رآها «شوبنهور» . فاذا الانسان يتخبط في الاوهام ويسعى بــلا غاية . وتدفعه ارادته الشريرة نحو الحياة . فينتقل من الم الى الم ، فيعتريه ملل عظيم عميق . فيؤثر آنذاك انتحاراً تجريدياً روحانياً . ويُخضع في ذاته القوى الحيوية ، وينتظر الموت بهدوء . ويقول بطل الرواية : « ليس العالم الا ما تصورته انا ، وتمثله ، وكل ما القاه فيه صور مستقبحة ، فلماذا لا استبدلها بصور اخرى ترتاح اليها نفسي ؟ » .

وكذا فالحياة ، في عرفه ، «وليدة» تمثيلاته الخاصة الارادية . ثم ان العوامل الحسية توقظ فيه ذكريات وصوراً تغذي أحلامه . فيتولد فيه ميل الى اللوحات التي تستدعي الحلم والتأمل . فيعجب بلوحات «مورو» و «ريدون» ويستعين بالموسيقى وبنوع اخص بالموسيقى «الوغنيرية» ثم تتعب نفسه من تلك الموسيقى فيستسيغ ضرباً هادئاً منها «Musique de chambre» . ويطمئن الى «شومان» و «شوبرت» بينا نرى سواه من «المتقهقرين» يجمعون بين الشعر المثالي المنشود والموسيقى الالمانية . واذا هو يحدب على كل مايغذي اوهامه ، فينفر من الآداب الكلاسيكية آوياً الى ما هو من بـــاب الحقائق الروحية ، يكره « فرجيل » ويتغنى باناشيد الكنيسة اللاتينية . ويختار «بودلير» و «فيِنْليه» و «فرلين» و «ملارمه» بنوع خاص . ويستشف من قصيدة «هيرودية» تحقيقاً صوفياً للوحة « سالوما » التي من صنع «مورو» وفي « مختبر » من تصوراته واوهامه يميل الى نظرية «العلاقات» كما تفهمها «بودلير» . ويلتفت الى حقيقته فـاذا

---

١) اشرنا اعلاه ان تسمية « décadent » ترجع الى بيت شعر في قصيدة « فرلين » فلهـا معناها الخاص . والتسمية اطلقها البرناسيون. Je suis l'empire à la fin de la décadence.

هو ضمن جسد يقيده . فيغمره اليأس ويبتني من احلامه ابراجاً عاجية ، وفراديس مصطنعة .

فهو كما يتبين يمثل الميول التي اختمرت بهـــا نفسية المتقهقرين : مـــن قلق في النفس مريض ، ومن تعطش للمجهول ومن دم فاسد ، انعبته حيـــاة باريس الصاخبة ، فاحس بانقباض عميق وملل . وهو يحمل بين جنبيه فؤاداً كسيراً. فلا يعيده الى الطمأنينة سوى جو من العطور والآداب الروحية . وبطله معجب كذلك بكتاب « ا. ده غونكور » المعروف باسم « Le Fantin » و بـ « تجربة القديس انطونيو» «لفلوبير» و« الاب موره» لِزُولا ، فيقول Huysmans :

« Avec Beaudelaire, ces trois maîtres étaient dans la littérature française, moderne et profane, ceux qui avaient le mieux interné et le mieux pétri l'esprit de Des Esseintes,mais à force de les relire, de s'être saturé de leurs œuvres, deles savoir par cœur, tout entières, il avait dû, afin de les pouvoir absorber encore, s'efforcer de les oublier ». (1).

ومؤداه : اعجاب Des Esseintes بالمؤلفين الذين ذكرنا ، وحدبه على حفظ آدابهم حتى علقت في صدره واصبحت قسماً منه .

ويقول في كتاب De Goncourt

« C'est la suggestion au rêve qui débordait de cette œuvre, etc... ». (2).

ويقول في بودلير :

« Son admiration pour cet écrivain était sans borne. Selon lui, en littérature, on s'était borné à explorer les superficies de l'âme ou à pénétrer dans ses souterrains accessibles et éclairés... Beaudelaire était allé plus loin, il était descendu jusqu'au fond de l'inépuisable mine, s'était engagé à travers des galeries abandonnées ou inconnues, avait abouti à ces districts de l'âme où se ramifiaient les végétations monstrueuses de la pensée... Il avait révélé la psychologie morbide de l'esprit qui a atteint l'octobre de ses sensations... Et plus Des Esseintes relisait Beaudelaire, plus il reconnaissait un indicible charme à cet écrivain qui, dans un temps où les vers servaient plus qu'à peindre l'aspect extérieur des êtres et des choses, était parvenu à exprimer l'inexprimable. (3)

ومؤداه كيف أن بودلير – بخلاف الذين سبقوه – انتهى الى اعمق ما في الذات ، الى نفقها المظلم واستطاع أن يعبر عما لا يعبّر عنه .

ويقول في ادغار بو :

« .... Aussi devait-il se modérer, toucher à peine à ces redoutables élexirs... Et cependant, toute littérature lui semblait fade après ces redoutables filtres importés d'Amérique ». (4).

فتراه يشير الى الاثر العميق الذي غادره ادغار بو في نفسه .

---

١) Huysmans, A Rebours, P. 243

٢) Ibd , P. 241

٣) « , P. 181 - 191

٤) « , P. 255

وهكذا فالكتاب لا يحلل حالة نفسية فقط ، وانما يرسل احكاماً سديدة في حقيقة الادب وبعض الادباء ، فالنقاد اليوم لا يزالون يرون ما يرى . ويعرض نظرة عصره ، يبصر بعينهم ويحس بشعورهم ، ويظهر للعيان المبادىء الجمالية الجديدة ، ويعمم النظريات الفنية كما فهمها اهل عصره . ناهيك بما فيه من تصوير للجو الذي عاش فيه الشعراء الرمزيون ، تصوير يكاد يكون فريداً من نوعه .

وننتقل – بعد اظهار اهم العوامل الفعالة ، التاركة في الاتجاهات الادبية التي نحن في صددها اثراً بيناً – الى لمحة تاريخية عن نشأة الرمزية عارضين بايجاز اهم رجالاتها المبرزين، منتقلين ثمة الى الحركة نفسها خاتمين البحث بتحديدات مختلفة تبين مفهوم النقـاد للرمزية وتضارب آرائهم فيها .

السباقون المبرزون

ونجمل في هذا الباب ذكر المبرزين الذين لم ينسب ادبهم الى مدرسة من المدارس بـل خلقوا هم لوناً من الادب خاصاً فلا هو « رومنتيكي » ولا هو « طبيعي » ولا هو « واقعي » ولا « برناسي » فسمي عرضاً رمزياً كما سنبين. ونعني بهم « بودلير » و «فرلين » و« رمبو » و« ملارمه » . ولقـد كان بودنا ان نستوفي الكلام على كل منهم الا ان ذلك يفرض دراسة خاصة والمجال يضيق [1] .

شارل بودلير

ان الاثر الذي تركه شارل بودلير في النصف الثاني من القرن التاسع عشر لم ينجـلِ سريعاً . والحق ان بودلير مدين بقسط من شهرته لصديقيه اللذين رفع اليهما كتابه « ازاهر الشر» واعني « غوتيه » و« بانفيل » ، وقـد حاولا – وغوتيه بنوع اخص – عرض جوهر الشعر الجديد مرتكزين على « متضمنات كتاب الشاعر الجديد ، فنشراه في الملأ » .

وكان بودلير يؤمن ان الشعر الحق قائم على الجمال الجديد الطريف ؛ وانه من ثمرات العمل الوئيد والتأمل ، والصياغة .

واشتدت الازمة الفكرية في نفسه ، ونشأ صراعٌ شديد بين ميله الى الحياة يتمتع بهـا

---

١) سيتبين اننا لم نعن بدراسة تمهيدية تاريخية لاعتبارين : ١ً . لان الغاية من دراستنا ليست التاريخ وانما هي عرض اسس رئيسية ٢ً . لعلمنا ان التمهيد التاريخي، وان حسن بنا الالمام به، لا يعتبر شرطاً لازماً من شروط تبيان جوهر الفنون .

حتى النشوة ، وبين خوف من ملل يعتريه إن هو استنفد جميع ألوان اللذة . فظـــل اسير ضجر داخل حواسه وامضّ أعصابه .

ثم انطوى على اعماق نفسه فرأى فيها اجواء خاصة وعوالم ما عنّت لسواه ، وهكذا اصبح الفن في نظره تعبيراً مباشراً عن الحياة الداخلية العميقة بكل ما فيها من حساسات ومشاعر .

واخذ بودلير عن الرسام Delacroix ذلك الشعور « بالسويداء » وتلك الكآبة الـــتي تكتنف لوحات الرسّام في عرضه لمشاهد الانسانية المتوجعة . فيخيّل للرائي انه في « مأتم اعجوبة مؤلمة » . وعلى هذا الشعور يقوم ، في عرف بودلير ، « الجمال الحديث » فيقول عن Delacroix :

« Une mélancolie singulière et opiniâtre s'exhala de toutes ses œuvres ..... La douleur humaine ... on dirait qu'on assiste à la célébration de quelque mystère douloureux. » (1)

ويذكر بودلير في اماكن عدة من ابحاثه[٢] ذلك الألم الذي يعانيه الرسام الآنف الذكر ويطنب في تبيان الكآبة المتصاعدة من لوحاته ويشير الى الالوان والاظلال ، « الهاربة » التي يتمتّا المتمتع اذ يقف حيالها . وكان بودلير يحقق في شعره طريقة الرسام في شتى نواحيها .

ثم ان قراءاته لادغاربو ولدت فيه حب الاشياء الغريبة الممزوجة بحزن عميق . كما انـــه اخذ عنه مبدأه الشعري[٣] . أما موقفه من الادب الذي عايشه فعرضناه في موضعه .

لمحة في « ازاهر الشر »

طبع الكتاب عام ١٨٥٧ وكان للحكومة الامبراطورية آنـــذاك حق المراقبة على المنشورات ، فتبينت ان في هذا الكتاب اخلالاً بالاخلاق ، فنبذت منه قصائد رفعتها من المجلدات واطلق عليها اسم القصائد المنبوذة «Les poésies condamnées» . ولم تنشر هـذه القصائد ثانية الا في الـ «Epaves» عام ١٨٦٦ بعد ان عوقب بودلير بجزاء ثلاثمائة فرنـــك خفضت ، بتوسط « الامبراطورة » الى خمسين فرنكاً . وقد راج الكتاب دون أن يلقى صاحبه شيئاً من الحظوة ، فأملق املاقاً . وعكف بعض الادباء على تبيان مواطن الجمال فيه ، فوطأ له « غوتيه » بمقدمة قيمة ، واعلن « هيجو » ان في هذا الكتاب « هزة جديدة » ورعشة لم تعهد في الادب الفرنسي . والحق ان في الكتاب تعبيراً عن الازمات الفكرية التي كانت تعترض الشاعر امام مظاهر حياته ، وتلهف نفس مريضة ، يقودها حسها المرهف الى السأم من الحياة . فالشاعر بين قوتين تتنازعانه : ضجر يصبغ عمره بسويداء مظلمة ويتركها في غياهب من

١) Parnasse et Symbolisme - Martino, p. 95 وفي كتاب فران ص : ٧٧ — ٢١٣ بحث عن الروابط الروحية والفنية بين ده لاكروا وبودلير .

٢) Spleen de Paris, les Journaux Intimes, les Curiosités Esthétiques l

٣) Edgar Poe et les lrs. Symbolistes Fr. - Louis Seylaz.

العتمة اليائسة ، وقوى ثائرة تود لو تتغلب على مللها ليطيب لها طعم الحياة من جـديد.

والقسم الاكبر من هذه القصائد يقـع تحت عنوان «Spleen et Idéal» .

اما «Spleen» ومؤداها الجو الحزين المريض . فهوجوباريس،هولوحات من شوارع المدينة المُقْـمَـمَّـةِ بانفاس التعاسة واليأس ، والاثم والخطيئة .باريس بضواحيها وضبابها وامطارها ، ومصحاتها،بدورها المقفلة،ومجانينها،وبالمستعطين والعميان،تولد في نفسه رؤى داخلية،وغصات موجعة ترتجي بلسم السعادة تخفيفاً لاوجاع هذه الجراح المثخنة . هو صورة نفوس « حديثة» اقلقها الفشل واتعبها التشهي ، هو آثـــام حديثة مرهفة حادة ، هو « مدن حديثة » متـألمة مضطربة ١ . فاين المفر من هذه الآلام التي تعانيها الانسانية المتوجعة ؟ قد تكون الراحة في برج عاجي موهوم ، في مثال اعلى ؟ وما تحديد هذا المثال ؟ وعلى ماذا يقوم ؟ وكيف يبلغ ؟ هو انطلاق الذات في تشوقها الى هناك ... الى البعيد المجهول .

فيأوي بودلير الى الدين ويلقى في الغفران ارتياحاً ،فينصرف عـــن الخطيئة الكريهة وتحلم ذاته بافآق بعيدة ، بعوالم مجهولة ، مسحها الله بالجمال . فيهزه حب الارتحال ٢ الى بلاد الشموس المبللة و المرايا العميقة حيث « ينـــام العالم في نور دافىء» اقلعت نحوه الاشرعة تقصده « من اقاصي الارض » ، ويستحم بالحب ، عله يمسح به هذه الاوجاع .الا ان حبه ثمرة الحس ايقظته الشهوة فكبلته وأقْـنَـتـه ، لانه « يحمل باحدى يديه خنجراً وبالاخرى زجاجة تحتوي سماً زعافاً » .. فيعيا الحب الشهواني عن اخماد الآلام . عند ذاك تتمنى نفسه الموت وترتقب الرحيل ، لأن في الموت هدوءاً وارتياحاً وطمأنينة . هو يكره الحيـــاة الباريسية ، فيعيش على هامشها ، ويبني « فرادس مصطنعة » تشيدها مخيلته ، تحت تأثـــير الافيون و الخمرة . فيخيل اليـــه ان نفسه ترقص في فرح موهوم . وما يلبث مفعول المخدرات حتى يزول ، فيثوب بودلير ويلتقي الحقيقة مكرهها . فيراها في اثيم بشاعتها ، وينفر من قبحها فيثور على المجتمع والدين . ويبرز شيطانه الاثيم بولد فيه ميلاً الى الجريمة ، فينقاد الى العهر والتهتك ، فيروح باحثاً عن آلام روحه وآلام الآخرين ويلقى في الألم كل لذة ، فيتعشق الألم .

وكأنما ولدت فيه « لذة الألم » تعباً ، لانها لذة مرتكزة عـلى الاثم ، فتاقت نفسه الى اللانهاية ، الى المطلق ، فسعى اليه . ولكنه ضل الطريق ، فهام على وجهه في سبل شريرة يقتطف عن جنباتها « ازاهر الشر » .

هي نفس مريضة ، تكره الانسان لانه بحث عن الحقيقة فيما هو خارج عنه ، فاخفق .هي

١) Martino, Parnasse et Symbolisme, p. 100

٢) Beaudelaire, L'Invitation au voyage, p. 83

نفس مترعةٌ بالتشهي والاماني الحزينة ، فآثرت ان تظل في نشوة من الخمر والشعر ، لتبتعد عن اثقال الزمان والمكان . هي « ذات » عليلة اتعبتها الحقيقة الكريهة ، فنشدت المجهول واللانهاية ، لتطمئن وتهنأ . يقول بودلير : « في هذا الكتاب الموجع سكبت كل فكري وقلبي وديني وبغضي » [1] . اتعبته مقاييس الزمان وحدود المكان، فعزم على التخلص والفرار.

بودلير والجمال الفني - لمحة في نزعاته :

يقول بودلير في يومياته :

J'ai trouvé la définition du Beau, de mon Beau. C'est quelque chose d'ardent et de triste... Une tête... qui fait rêver à la fois, mais d'une manière confuse, de volupté et de tristesse ; qui comporte une idée de mélancolie, de lassitude, même de satiété. — Soit une idée contraire, c'est-à-dire une ardeur, un désir de vivre, associés avec une amertume repliante, comme venant de privation ou de désespérance. Le mystère, le regret sont aussi des caractères du Beau.

Une belle tête... contiendra aussi quelque chose d'ardent et de triste, des besoins spirituels, des ambitions ténébreuses refoulées, l'idée d'une puissance grondante et sans emploi... et enfin le malheur. Je ne prétends pas que la joie ne puisse pas s'associer avec la Beauté, mais je dis que la joie est un des ornements les plus vulgaires. Tandis que la mélancolie en est, pour ainsi dire, l'illustre compagne, à ce point que je ne conçois guère un type de Beauté où il n'y ait du Malheur. Appuyé sur cela d'autres diraient : obsédé par ces idées, on conçoit qu'il me serait difficile de ne pas conclure que le plus parfait type de Beauté virile est Satan — à la manière de Milton. (2)

فهو كما ترى يحاول أن يحدد الجمال ، الجمال كما يفهمه هو . فينتصب الجمال امام عينيه خليطاً من لهب وحزن ، وحلم مضطرب ، ولذة متألمة ، وكآبة وضجر ، يمازجها جميعاً اندفاع تبرح معالم الحياة ، عسى ان يطيب الشاعر عيشاً وينعم . وتكتنف كل ذلك مرارة عنيفة مصدرها الحرمان والفشل ، وتكتنفه مسحة من العجيب والندم. وفي الجمال احتياجات روحية ، وطموح قصّر عن بلوغ هدفه ، وفيه تخدير الحسّ وفيه شقاء . ويعتبر ثمة ان في الجمال بعض الفرح ايضاً ولكن الفرح « زينة مبتذلة » بينما التعاسة شرطٌ من شروط الجمال ، فليس من جمال الا وتخالطه التعاسة . ويردف بقوله : فمن البديهي ان يكون مثال الجمال عندي هو « ابليس » كما يصوره « ملتن » . فيتبين من خلال ذلك الصراع الدائم بين « واجب » الشاعر الروحي وبين « واجبه » كفنان . اذ نراه يمزج التراب بالذهب ، ان صح التعبير ، او انه يجعل من التراب طبيعة جديدة يرفعها الى مستوى الذهب . وهذا ما يقوده الى القول : « اعطني ، رب ، القوة والبأس لأتأمل قلبي وجسدي بلا اشمئزاز » [3] راجع « مرتينو » في فصل « بودلير »

---

١) Jean Massin, Beaudelaire entre Dieu et Satan. P. 127.

٢) Quelque fois l'idée d'une insensibilité vengeresse...le mystère et enfin..etc...

٣) Jean Massin , Beaudelaire entre Dieu et Satan. p. 174.

ويعتقد بودلير ان النشوة الشعرية التي تملكه ان هي الا عطاء من الله ، وليس هو اهلاً لهذا العطاء . على أنـــه بالشعر والموسيقى يستطيع ان يـدرك الله وأن يستكنه عالم ما وراء القبر .

ولما كان الحلم مبعث الشعر ، أضاف : « كل ما في الارض مشكوك بوجوده والحـــلم وحده هو الحقيقة الحق » او ان الاحلام ليست الحقيقة الحق بل هي وسيلة لاكتشاف عالم آخر هو عالم الجوهر . ولذا فالشعر « يكفي نفسه بنفسه » لانه لا يتقيد بتراب الارض بل يُبـلغنا بنشوته ذلك الملأ الاعلى ويفتح امامنا ابواب الغيب ، ويرينا علاقات مابين الارض والسماء ، ويرفع النفس عن ادران الجسد ، ويسكر القلب بالجمال . ان ذات الشاعر تشده الى عتبة المجهول واللانهاية اللذين لم يعرفهما . ولقد عزم على فتح الباب المرصود فاتخذ من نشوة الشعر وسيلة لبلوغ هذا الباب .

واذن فالشعر نشوة وتأمل واشتهاء ، وهو خروج الانسان من نفسه حتى يبلغ الجمال . الشعر ضرب مـن ضروب السحر . وكيف يبلغ هذا السحر ؟ بالمخيلة . وكـيف تتسع المخيلة ؟ بالمخدرات ، بالحشيش والافيون والخمرة . فبالمخدرات يُنسى الجسد ، ويتحد جوهر الانسان الفرد بجوهر الموجودات الملموسة جمعاء .

ويلهو بهذه « الفراديس الاصطناعية » الى حين ، ثم يدرك انها باطلة فانية كاذبة ، فيلجأ الى الدين ، علـه يلقى في الدين طمأنينته ، ويقول : « اعطني القوة كيما اقوم بواجبي اليومي واصبح بطلاً او قديساً » [١] .

كيف حاول بودلير ان يبلغ هذا الجمال ؟

نعدي عن الازمة الروحية التي كانت تشد بودلير الارضي الى دنايا العيش وغرائز الجسد حيناً ، وتنتزع بودلير الروحي الى اللانهاية والمجهول ، الى المطلق والله ، حينـــاً آخر . ونبحث في الوسائل الادائية التي كان يستخدمها الشاعر ليعبر ، بشكل متقارب من الكمال ، عن خواطره ؛ مستندين في ذلك على النصوص الشعرية في ازاهر الشر . ومما لاريب فيه ان بودلير اعتنق مذهب « بو » في طريقة النظم بحسب مـــا اظهرناه عندما تعرضنا لذكر الشاعر الاميركي آن جعلناه عاملاً من العوامل الاساسية في خلق هذه الحركة الشعرية البادئة بظهور ازاهر الشر . ويتفق احيانـــاً ان يورد بودلير في « Curiosités Esthétiques » آراء وعقائد مستمدة جميعها من بو ، وكثيراً ما لا يذكر انها مـــن بو لفرط ما كان يجـد

١) J. Massin — Beaudelaire entre Dieu et Satan. p . 231 - 217.

بين مقاييس بو ومقاييسه هو من تشابه أو مطابقة .

ونجمل ان القيم الادائية التي اعتمدها تقوم على عنصرين : الموسيقى والايحاء .

وكانما شعر ان القصيدة وليدة نغم داخـــلي بعيد في قرارة النفس ، وان الشاعر الذي لا يقدر بجمل القيم الصوتية والغنائية في كل لفظة من الفاظه ،لا يسعه ان يعبر عن روحه تعبيراً تاماً . فعلى الشاعر ان يُحدث من تآلف الالفاظ ، والاسماء والافعال والنعوت جواً داخلياً . ونتبين ذلك اذا قرأنا الابيات التالية من « دعوة الى الرحيل » .

وترجمتها :

يا ولدي وأختي	Mon enfant, ma sœur
ألا حلمتِ بنعيم الرحيل	Songe à la douceur
الى هناك .. نحيا معاً ،	D'aller là-bas, vivre ensemble
نحب كما نشتهي ،	Aimer à loisir
نحب ثم نموت	Aimer et mourir
في البلد الذي يحاكيكِ ! ...	Au pays qui te ressemble.

فترجمة هذه الابيات تشحبها وتضعف من قيمتها كشعر ، لان المعاني ملازمة الفاظها ، بحيث ان اللفظة قد استحالت معنى او فكرة او عاطفة . هي واسطة وغاية في آن واحد . وذلك ان في نغم هذه الابيات ما يولد جواً من الحنين الى الرحيل ، الى الانطـــلاق نحو شواطىء الارض المجهولة ، وفيه شيء من اهتزاز النفس عند الرحيل ، ومن انثناء السفينة وقد تصاعد دخانها يتمزق في الفضاء ، ومن العطف والألم . ولا اقول ان هذه التراجيع المتصاعدة من الحروف والالفاظ والابيات توعي في نفس القراء جواً واحداً بالسواء ، وانما اقول ، ان هذه الاجواء قد تتقارب . ويبدو ان التنغّم الاول ، في رأيهم ، - لان القصيدة في طورها التكويني كانت نغماً مضطرباً - هو الذي ولد الالفاظ ، فالموضوع ، فالافكار ؛ كما تحدد النغمات الاولى في السمفونيا مصير القطعة الموسيقية بكاملها .

وكان بودلير يرمي الى حد بعيد اهمية الايقاع الصوتي ، لانه ادرك ان الايقاع يولد الحلم ويدخل الى اعماق النفس الانسانية . يقول بودلير :

«La poésie touche à la musique par une prosodie... mystérieuse et inconnue.. Tout poète qui ne sait pas au juste combien chaque mot comporte de rimes est incapable d'exprimer une idée quelconque. »

ويضيف مشيراً الى ما تثيره هذه الانغام الموقعة في الحروف والكلم من شعور بالمرارة والخوف والاضطراب وبالسعادة والطمأنينة والارتياح .

« Elle peut exprimer toute sensation de suavité ou d'amertume, de béatitude ou d'horreur, par l'accouplement de tel substantif avec tel adjectif, analogue ou contraire ... » . 1

ولما كان الغرض من تـآلف هذه الانغام الصوتية ، وهـذا الايقاع ، اثارة جو نفسي يتسع او يضيق بحسب القراء ومؤهلاتهم ، قلنا ان هذه الاثارة هي ما يسمى ايحاء" . فالمعنى ليس محدوداً مادياً مقيداً وانما تتسع دائرته في النفس فيوقظ في النفس غير ما يفرضه معنى القصيدة المادي" . وذلك يرجع الى امكانيات المتمتع و الى الجهاز الكلامي" الايحائي في القصيدة.

ولقد حدد غوتيه بيت الشعر عند بودلير . قال :

« لقد تقبل بودلير التجديد الذي ادخله جماعة الرومانتيكية ، على انه تفرد دونهم بهندسة واشكال واسرار وصياغة شخصية » .

« Le vers de Beaudelaire qui accepte les principales améliorations ou réformes romantiques ... a cependant son architectonique, ses formules individuelles, ses secrets de métier, son tour de main. » (Martino. p : 104).

والحق ان بودلير قد اتخذ التجديد الرومنتيكي في الاداء الشعري واضاف اليه فنا جديداً واشكالاً شخصية ، واسراراً دقيقة اضافها ، وعني بها كما يعنى الصائغ بالحروت التي تـــكاد لا ترى والتي تخلع على عمله الفني" وهجاً يترك مفعولاً غريباً . ولا نفصل في اكثر من النقطتين المذكورتين بل نعود ونشير الى مبدأ الشعر كما فهمه ادغاربو ، لافتـين النظر الى الصور الحية التي يتلمسها القارىء في شعر بودلير ، تلك الصور التي تدعو الى الذهول والحلم وتبرز عجيبة غير مألوفة :

« لم يكن شبابي غير اعصار قاتم
« تجتازه هنـــا و ثم شموس متوهجة .

Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage
Traversée çà et là par des brillants soleils...

وقوله :

« آن تسيرين ، تمسحين الهواء بردائك العريض ،
« تحدثين ما يحدثه القارب في متن المحيط .

Quand tu vas, balayant l'air de ta jupe large,
Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large.

اما الجديد في بودلير فلم يكن في المعاني الثورية الروحية وحدها ، ولا في الاوزان المحكمة والاداء ، وانما في مزج هذين العنصرين والتوحيد بينهما .

(١ Martino , Parnasse et Symbolisme . p. 105.

رمزية بودلير ، نظرية العلاقات «Correspondances»

كان بودلير يؤمن ايمان بو بان الجمال في الخلق الفني ليس نتيجة صدفة بل هو ثمرة تأمل وتأنٍ ومنطق واع . وكان يقول « بضرورة العتمة والغموض » .. وبان المخيلة مطلقة كاللانهاية. وبودلير اول من جعل الشعر الفرنسي يلعب دوره الفلسفي الميتافيزيكي. وهو الذي استند على التفاعل الصوتي في الكلم، واكتشف ان غاية الشعر محصورة فيه، وان لا غرض له الا نفسه [١]. ولبودلير قصيدة عنوانها «العلاقات » اعتبرها البعض اساساً للادب الرمزي، وظاهرة اولى من مظاهره . ويجدر ان نوردها محللين ، مبينين رمزية هذا الشاعر :

La nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles :
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.
Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies ;
Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,
Ayant l'expansion des choses infinies.
Comme l'Ambre, le Musc, le benjoin et l'encens
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

ان هذه العلاقات ما بين الاصوات والالوان والعطور لم يبتدعها بودلير ، فقد وضع اسسها الاولى الاسوجي « سويدنبرغ » . ورآها بعض شعراء الرومنتيكية الالمان من مثل نوفاليس و هفمان . واليك ما يعرض هذا الاخير فيما يتعلق بنظرية العلاقات .. « انني اجد مشابهة واتصالاً وثيقاً بين الالوان والاصوات والعطور . ويخيل لي ان كل هذه الاشياء انبثقت من شعاع واحد وينبغي ان تتحد في نشيد عجيب منسجم الانغام » [٢] . ولقد رأى « بلزاك » ايضاً ان الصوت واللون والعطر والشكل كلها من ينبوع واحد ويضيف : « ان كل ما في الارض مرتبط باسبابه السماوية بحيث ان المظاهر الارضية لها علاقة بما في السماء وهي تحمل بعض معانيه » [٣] . وهكذا فالانسان اذن في « غابات من الرموز » ، وجواهر المحسوسات متحدة فيما بينها ، وهي صورة لما في الملأ الاعلى . وكان بودلير اول من طبق هذه النظرية في الشعر . وأما رمزية بودلير فتقوم على ما يلي :

---

١) Le Dyn. de l'Image dans la Poésie Fr. - Eigeldinger. p. : 119.
٢) Ibd, p. 120
٣) Pensées - Balzac - p. 6 et 7. راجع الفصل الثالث من هذا الكتاب

١ — ان الصوت قــد يترك في النفس اثراً شبيهاً بالاثر الذي يتركه فيها اللون وكذلك العطور . فان من هذه المظاهر ما يتشابه في مفعوله حتى يوقظ في الذات حالة ، لا اقول متطابقة ، لان الحالات النفسية لا تتطابق — وانما هي متشابهة . فمن الطبيعي ، والحالة هذه ان تعبر الانغام والالوان والعطور عن الفكر ، وللفكر علاقة اكيدة بها لان الله عندما خلق الكون ابتدعه كوحدة كاملة لا تتجزأ .

« فالحواس اذن تتحول بعضها الى بعض من حيث المفعول الذي تنقله الى النفس » (١) ، والاختلاف البين بين مظاهر المادة انما هو اختلاف في العرض ، اما الجواهر فواحــدة . فيستطيع الشاعر ان يرقى من المــادة الملموسة الى الجوهر ، من النسبي الواقعي الى المطلق المجرد ، لانه اتحد بجوهر المادة المحدقة به . فبودلير والرمزيون يعتبرون جميعــاً ان العالم الملموس صورة مشوهة لعالم اكمل كما مرّ بنا .

٢ — ان الفن الاكمل هو توليد سحر ايحائي يشتمل على روح الخلاق ، وعلى علاقتها بالمادة ، فيتعرّى العالم الخارجي امام الفنان في جميع حقيقته . ثم يطرح هذه النفس في شعر هو بالسحر الايحائي اشبه .

٣ - إن التذكار يوقظ في نفس بودلير افكاراً وشعوراً مجردة عن المادة ، متضمنة معنى رمزياً ، كقوله في قصيدة عنوانها « شعر » .

O boucles ! O parfums chargés de nonchaloir !
Extase ! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure
Des souvenirs dormant dans cette chevelure
Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir.
Longtemps ! toujours ma main dans ta crinière lourde
Sèmera le rubis, la perle et le saphir
Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde
N'est-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde
Où je hume à long traits le vin du souvenir ?

(La chevulure)

فكأنما بشميمه تتفتح امامه دنيا بعيدة الارجاء قد تقلصت عن المــادة . ثم يجرَعُ من « خمر الذكر » والذكر بتحديده هارب متحرك ، والرمزية ايضاً بتحديدها متحركة لا تمت الا الى الاشياء المتباعدة الهاربة غير المستقرة ، وعليه فبين الذكر والرمزية شبه في الطبيعة والجوهر . والذكر باب يتمشى مع تحديد الرمز ويؤاتيه .

٤ — كثيراً ما ترد المعاني عند بودلير دُوارية غير مباشرة لانها متجردة عن مادتها . او انه لا يعنى الا بالمعاني البعيدة فلا ينوه بالاشياء دفعة واحدة وانما يومىء اليها ايماء . كقوله : «تتبخر كل زهرة كالمجمرة ، ويهتز الكمان كفؤاد مُعنّى ، وفلسٌ حزين وُجران وثيد كئيب . والسماء واجمة جميلة كمذبح رحيب »

(١) Beaudelaire p. 108 — G. Blin

Chaque fleur s'évapore comme un encesoir.
Le Violon frémit comme un cœur qu'on afflige ;
Valse mélancolique et langoureux vertige.
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.
(Harmonie du soir)

ويستدل من هذه التشابيه انها مبهمة تكللها هالة من الضباب وعدم الوضوح الذي يحولها الى رموز .

على ان الذي يجعل شعر بودلير اسهل للادراك من شعراء الرمزية الذين تلوه هو ان بودلير لا يهمل ايضاح التفاصيل اهمالاً كاملاً. لا ريب في انه يهمل معظمها ولكنه يستبقي الضروري من حروف التشبيه والوصل. وليتنبه الى تردداه لفظة « Comme » فيما اوردناه .

٥ – في شعر بودلير (وفي شعره المنثور ايضاً) انطـلاق نحو اللانهاية وضرب من التصوف . ولا يتم هـذا الانطلاق في الشعر الا بواسطة الايحـاء . ففي صور بودلير واستعاراته الشعرية ايحاء بعيد المرمى يذكرنا بفن ده فنشي والجاوو «رمبراندت» ودي لاكروا. كما ان عنايته بالتركيب ساهمت بوضع شيء خفي مبهم يوجّـه الاستعارات والصور نحو الرمز ! وان هذه الصور تتعرى شيئاً فشيئاً من ثقلها المادي ، لتتجرد وتصبح رمزاً .

وقصاراه، ان بودلير وضع الكثير من اسس الرمزية واهدافها . وكثير هي القصائد التي نستطيع في شعره ان نعتبرها من هذا الباب . وعنه قبس الذين اتوا بعده فجاء تأثيره في مرحلتين : الاولى فيما استقاه جماعة « الفن للفن » من نظرياته في فلسفه النظم والمبـدإ الشعري كما قبسها عن بو مع اضافاته الخاصة . والثانية ، فيما اقتبسه جماعة الرمزية : من ان الوجود في مظاهره المادية مجموعة رموز متباينة المظهر ومتشابهة الجوهر . والرموز هـذه صورة لعالم امثل ، توّاقة الى اللانهاية. ومثله انطوى الرمزيون على انفسهم، ووعوا امكانيات التأليف والتركيب وما يُحدثه وعيهم من اتساع في الصور والاستعارات . ولذا آلينا الا نكتفي بجعل (بودلير) توطئة اساسية وتمهيداً مباشراً للحركة الرمزية [١] ، بل نعتبره احد اركانها . والى هذا يذهب مارسل ريمون [٢] . ولو قلنا ان عنايتهم بالتأليف اصبحت من باب الفضيلة الاخلاقية، ثم قابلنا بين نزعاتهم العامة ونزعات الشعر البودلري كما اوردناها ، لاتضح عندك ما حاولنا اثباته .

---

١) يرى العلامة برونتيير انه سبب من اسباب وجود هذا الادب ، ونعتبر انه أحـد اعلامه . على ان الادب الرمزي لم ينتسب اليه الا فيما بعد .

٢) M. Raymond : De Beaudelaire au Surréalisme. p. 26.

(فرلين) « Verlaine » (١٨٤٤ — ١٨٩٦)

تنتسب بواكير شعره الى البرناس . وان في المجموعة الاولى «Poèmes Saturniens» التي اصدرها وهو في الثانية والعشرين (١٨٦٦) لدليلا قاطعاً على ذلك . ويبدو ان تسمية كتابه هذه ترجع الى بودلير . وكان بودلير يسمي (ازاهر الشر) و « Un livre Saturnien orgiaque et mélancolique» على ان فرلين اتبع النهج الذي اختطه جماعة البرناس لانفسهم من عناية بالاخراج وتصوير العالم الخارجي في لوحات شعرية جامدة . وكثيراً ما اطلقوا عليه اسم « بودلير البرناسي » . وفي هذه المجموعة الاولى قصائد تنبيء بما سيكون من امر «فرلين» في انفصاله عن الطريقة البرناسية فيما بعد .

وفي عام « ١٨٦٩ » وضع مجموعة اخرى تحت عنوان «Fêtes Galantes» يحاول فيها ان يحذو حذو « الرسام « وتو » بما تشتمل عليه لوحـاته من ايحـاء وابهام ، وحنان ، وعطف ، ولذة ، وحزن وموسيقى ، ومن حب وفكر وحلم وحزن عميق » [١] وكانت المجموعة هذه آخر عهد « فرلين » بالشعر البرناسي .

ولربما عاد انصرافه عن البرناس الى تأثير « رمبو » ذلك « الزوج الجهنمي » عليه . فكان ان وجه « رمبو » انظاره الى « النهر » الداخلي الابدي الاندفاق ، الكامن في النفس الانسانية . وانشق على عمود الشعر القديم وانفتح امامه عالم مثالي وهمي في رؤى جديدة . وفي غضون هذه الحقبة (١٨٧١ — ١٨٧٣) وضع الشاعر « مذهبه » الشعري المعروف الذي سيتخذه الرمزيون عام ١٨٨٤ اساساً لاتجاههم الادبي الجديد . نجتزيء منه :

De la musique avant toute chose.
Et pour cela préfère l'Impair :
Plus vogue et plus soluble dans l'Air
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose. 2

فهو بحسب ما يثبته النص يدعو الشعراء الى العناية بالسبك الموسيقي ، لان الموسيقى تفتح امام القاريء آفاق بعيدة وتساعد على توليد الجو الشعري في نفسه ، والموسيقى تشحذ الالفاظ وتصقلها ، فتنقاد سبيلا تؤدي ما لا تؤديه الفاظ غيرها لا تتآلف في انسجام موقع وتنحصر في معناها المحدود . ويعتبر « فرلين » ان الاوتاد الوترية في البيت الشعري تزيد في قيمة البيت الموسيقية ، لان البيت ذا الاوتاد الشفعية ينتهي فيه المعنى ويستنفذ ويستقر فهو يصلح للتعبير العقلي . اما الوتريّ الاوتاد فمستخَفّ الايقاع ، ناعم الملمس هوائي الاعطاف والجرس ، وفيه لون من الابهام والضباب ، وفيه انطلاق من المعنى المحـدود الثقيل الى المعنى اللامحدود المستخف . ومن قوله في هذا الباب :

---

١) Martino , Parnasse et Symbolisme. p. 119.
٢) Verlaine, Choix de Poésies

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne,
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone.
.... Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte,
De çà, delà
Pareil à la
Feuille morte. (1)

فهي كما ترى هوائية النغم، لما في الصوت « Longs » الذي تحدثه المقاطع في « Violons » و « Longs » و « Mon » ولما في الصوت « Eur » في « Cœur » و «Langueur» من الامتداد والسعة ولما في لفظتَـي « Automne » و « monotone » من الالم الذي يتراوح مع فكرة الخريف، وفي الخريف اشراف على الموت والفناء شيئاً بعد شيء. وفي المقطوعة مزيج من الابيات الشفعيـــة الاوتاد وهي الابيات ١ و ٢ و ٤ و ٥ والابيات الوترية «٣ و٦» . وكأنما اعتمد ذلك في نهاية ما يزخره التَّـفَس للقراءة ، فيتم الايقاعُ الوتريّ رنّـــة الألم المقصود . فضلاً عن موافقة ما بين هذه الاصوات وما يجول في المقاطع من المعاني البعيدة .

والانغام المحدثة من جراء تفاعل الاصوات التي يولدها ايقاع الحروف وافرة في شعر فرلين ، وكثيراً ما أفاد الموسيقيون منه فخلعوه على اوتارهم كما هي الحـــال في قصيدته : « Il Pleure dans mon coeur ».

Il pleure dans mon coeur	ينهمر الدمع في قلبي ،
Comme il pleut sur la ville·	كما تنهمر الامطار فوق المدينة .
Quelle est cette langueur	ما هذا الملل الحزين
Qui pénètre dans mon cœur	الذي يخامر قلبي ؟

Il pleure sans raison
Dans ce coeur qui S'écuœre
Quoi : nulle trahison
Ce deuil est sans raison.

وكان « فرلين » يحلم ان يجعل من الشعر موسيقى تحدث بالالفاظ وتفاعلهـــا الصوتي المتبـــادل ، ما يرفع القـــارىء الى ينبوع الحسّ الصافي المحض . ويعزون هذا الاتجاه الى الشاعرة « M. D. Valmore » [٢] . هـذا في الخاصة الموسيقية

---

١) Verlaine, poésies, chanson d'automne

٢) A.M. Schmidt La littérature Symboliste, p. 28

التي اشار اليها في المقطع الاول من مذهبه . ونكتفي باجتزاء سائر الفكر التي عرضها في مذهبه :

1. — Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'indéci au Précis se joint.
2. — C'est des beaux yeux derrière des voiles.
3. — Car nous voulons la Nuance encor
Pas la couleur rien que la nuance.
4. — Prends l'Eloquence et tords-lui son cou.
5. — De la musique encore et toujours ;
Que ton vers soit la chose envolée,
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours. (1

فالنشيد المسكر الابدع هو الذي يمسح الوضوح بالابهام ويطل كالعيون الساحرة من خلال نقاب شفيف . ان ما يبتغيه في الشعر ليست الالوان بل الاظلال ، وعلى الشعر ان يكون خاوا من الصفة الخطابية البيانية . ثم يوعز فرلين بالموسيقى من جديد : « فليكن « البيت » منهزماً هارباً كالروح المنطلقة نحو سموات أخر وحب أبدي جديد ».

فيتبين ان فرلين يحاول ان يعري الصورة من مادتها ويخلصها من قيودها الحسية ليخلع عليها لوناً من الضباب المبهم . فهو لا يصف ولا يحدث وانما يتعمد الايحاء ، وهو لا يرسم ولا يصور ، وانما يضع هالة من الغرابة العجيبة . و « ينساب كل ذلك في قوة غنائية تعبر عما لا يعبر عنه ، يعبر عن الخفايا المنهزمة الهاربة في اعماق النفس »[٢] وتحتشد في صوره اشعاعات عاطفية . وتتولد الصور بواسطة النغم .

لقد خلق فرلين « المدرسة الرمزية » عرضاً ومن حيث لايدري،غير انه لم يحقق الجمال الرمزي كما بيناه في اهداف هذا الاتجاه الادبي ، بل وطد بعض اسسه بقوله ان الشعر إبهام ، وان الاوتاد الوترية توسع اثر البيت الشعري وتبعده في نفسية القارىء ، وان الالفاظ عاجزة عن رسم الاشياء وصبغها ولكنها صوتية ايقاعية بطبيعتها وتحديدها . ولما كانت الالفاظ مثقلة بمعناها المادي ،نشأ انها تعبر عن الناحية الواضحة المستضخمة من الفكر والشعور فقط . فاحر بنا والحالة هذه ان نستخدم القوة الايحائية التي فيها لانها اقوى من خاصتها التعبيرية ، المعنوية . ويتم هذا الايحاء بايقاظ شعور هو اشبه بالشعور الذي توقظه الموسيقى ، وذلك بواسطة تآلف لفظي موقع ليس من شأنه التصوير والدقة كما في الادب البرناسي ، بل مبهم ، اذ انه لا يُعبر عن اظلال النفس الا باظلال كطبيعتها . وكذا فالشعر ليس تصوير الحقيقة

١) Verlaine, Choix de poésies, p : 191 - 192

٢) Strentz, Verlaine p. 37

والواقع ونقلها، وانما هو حالة نفسية تبدأ وتستيقظ حيث ينتهي تقليد الواقع ونقله .[١]
ثم ان فرلين لم يعن بالفكر والرموز ، وكان جل همه التعبير عن شعوره واصداء نفسه المرهفة الشفافة، راجعاً في ذلك الى ينبوع العواطف الصافية العارية . ويحكى ان « هورى» في بحثه عن التطور الادبي[٢] سأله عن موقفه حيال الرمزية فاجاب : « عند ما أتألم ، عند ما افرح وابكي اعلم حق العلم ان ذلك ليس رمزاً »[٣] . وليس في شعره ما يستهدف نوادر الكلم ، وموائل الفكر ، او ما يمت الى نظرية «العلاقات» البودليرية ، ولذا لم يكن فرلين رمزياً بل ظل على هامش هذا الاتجاه الادبي. ويعتبر « فونتين » بصواب ان رمزيته — إن كانت له رمزية — اختلفت عن رمزية معاصريه . فهو ، في رأي فونتين ، ممهد لهذه الحركة الادبية ، اذ عمد الى الطريقة الاساسية الا وهي وضع هالة من الغرابة حول الحقيقة[٤] . ونضيف : وباصطباغ شعره بخاصتي الابهام والايحاء . ويشير « بول كلودل » الى تنبه الشاعر « للعجيب المحدق به ، والحلم ، والتفاهم مع غير المرئيات » . ويذكر « ايجلدنكر » ان طريقته الصورية - والصورة ثانوية في شعره — هي من باب الاستعارة المتحركة توشح وتخف وتدق حتى تتخذ معنى الرمز كقوله :

« لقد رمت التعاسة قلبي العاجز بسهمها » وقوله « انت الوردة العظمى ، وردة ارياح الحب الطاهرة » .

ووردت لفظتا « وردة » و « حب » بحروف رئيسية اشارة الى تشخيصها شأن شعراء القرون الوسطى — في فرنسا — الذين كانوا يشخصون هذه الحقائق المعنوية . بفرق ان شعراء القرون الوسطى مزجوا بين الاستعارة وما يمثلها، أما فرلين ففصل بينهما وميّز. زد عليه هذه الكآبة التي غدت نسيج وحدها في الادب الفرنسي ، وهذه المخيلة القلقة المريضة ، وذاك الانقياد لقوى خفية تهدم في الشاعر معنى السعادة . اجل كان فرلين يحلم ، ويميل الى زوايا الارض ، زوايا لا تعرف الوضوح والضياء، بل يغمرها ضباب وحلم فيمتزج الحلم بالواقع وتتحول نسبة الاشياء فيما بينها . وكان ايضاً في هذا الضباب ما يستهوي نفوس النشء، تبلسم به جراحها المؤلمة . ولما تعسّر عليهم ان يدركوه في الخلق الشعريّ ، ذهبوا مذهبه في النظم وحرروا ، على غراره ، الشعر من قيوده الكلاسيكية وطرحوا على انتاجهم وشاح فرلين. والحق ان فرلين لم يخرج على الطريقة المألوف خروجاً تاماً ، بل عدّل بعض التعديل . أما

---

١) Brunetière, L'Evolution de la poésie Lyr. , p. 244 et 245 et suite.
٢) Huret — Enquête sur l'Evolution littéraire.
٣) Eigeldinger, Dynamisme de l'image . P. 157 et 162.
٤) Verlaine, H omme de lettres, A Fontaine. p. 105.

الجرأة التي تحدى بها التقليد البديعي فلم تظهر الا في مذهبه الشعري المذكور اعلاه ، اما سائر شعره فاستمر تتمة للخط القديم - ما خلا بعض التجديد في عدد الأوتاد وخصائص النغم داخل البيت الشعري وفي القافية . ولذا راح جماعة الرمزية ينتسبون الى مذهب «رمبو» في كتابه « الاشراقات » وقد شاع سنة ١٨٨٤ .

رمبو Rimbaud (١٨٥٤ - ١٨٩١)

رصده شيطان شعره بين الخامسة عشرة والعشرين ، ثم فر منه ، فسكت رمبو الى الابد. ولقد روى الاديب اندريه جيد [١] انه عثر على بعض رسائل خلفها الشاعر قبل موته في الحبشة . على ان هذه الرسائل لم تنشر ولم يبلغنا منها بريق .

وأوى « رمبو » الى الشعر يستخدمه وسيلة للخروج من صغار الانسان ، علّه به يتعدّى حدوده الطبيعية ، فيبلغ الفكرة التي كوّنها عن الانسان . « وجعل له من الريح نعلين ، ووحّد بين جوهره وجوهر الحقائق المخلوقة » [٢] فثار على ما انتجه الفكر البشري ، وانقسم عليه وعاش منفصلاً مستقلاً . ويعتبر رَمْبو ان العقل اخفق وقفل باب اللانهاية الارحب دونه . ولذا فاء الى « التصوف » علّه ان يلقى فيه ما يروي نفسه العطشى . فراح يجتاز اغلال المادة ، ويحطّمها ، ساعياً الى رؤاه الصوفية ، موقظاً في نفسه تلك القوى التي تنتشلنا من الواقع وتطلقنا في ارحاب المجهول . وعلى المرء ان يبذل « جميع الوان الحب والألم والجنون ليبلغ المجهول . [٣] الا ان هذه النزعة التصوفية ليست غير حافز للعودة الى النفس الانسانية البدائية التي تبتغي الفرار من حدودها الضيقة بنشوة تصوفية توحدها بالكون . فعلى النفس اذن ان تهذّب وتروّض لتبلغ (المجهول) ؛ فينكر المرء ذاته ، وينكر الواقع ، ويوحّدما بين حواسّه . وليعمد اذا شاء الى الرياضة الصوفية . هكذا يربط بين الشعر والنبوة ، وبالشعر تدرك اعماق الباطن اللاواعي . فبديل ان يقلد الشاعر الطبيعة ، عليه ان يضمها اليه ويذوّب فيها نفسه ويتحد بها لتتحد به . وكذا ينعتق من عامل (العقل) ويتحرر من قيود (المدى) و (الزمن) ويهيم في رؤى مضطربة غير منتظمة ويقول : « لقد عثرت على المفتاح وتفردت به وحدي » . ويعني به مفتاح الانطلاق والبصيرة الحق والاتحاد المطلق بذات الطبيعة ، والكشف عن بواطن النفس .

وترجع ثورته الى ١٨٧١ - ١٨٧٣ ، ولا مندوحة عن تبيان مظاهرها ؛ وهي تتجلى في

---

١) A. Gide, Souvenirs litt.

٢) Raymond, De Beaudelaire, au surréalisme, p. 37.

٣) في رسالة لرامبو مؤرخة ١٥ أيار ١٨٧١ — اورد بعضها « مارتينو » في كتابه « البرناس والرمزية » ص : ١٣٠ .

اماكن ثلاثة : في قصيدتيه «السفينة السكرى» و «الحروف الصوتية» وفي «كيمياء الكلمة» عن « فصل في جهنم » .

أ – « السفينة السكرى » [1] .

ويفتح فيها رمبو باباً صورياً جديداً (ويرى بعضهم انها مستقاة من قصيدة في الانكليزية) [2] . اما نقطة المسير «فترتبط بالواقع : نهر من انهار اميركا ، وقارب في مجرى النهر يسري . ينتفض الشاعر البغتة فاذا السفينة قد بلغت خضماً ينسيه معنى المدى والزمن ، وتطالعه من البحر مشاهد رهيبة . ويسرف في الايغال بين الامواه حتى يغدو قسماً من هذه الغوارب الازلية الاندفاق . وبينا هو في هذه الحياة الجديدة يتراءى له ارخبيل ينهار على ذاته ، ويستهويه ضياء الشمس العجيب المنطرح على البحر ، وتثير اعجابه الشواطىء الخرافية التي لم ترها عين انسان . وتبين له وحوش بحرية تكوّنت في مخيلة العصور والاجيال . هو دفق من صور بين الحقيقية والوهمية تبتدعها بصيرة هذا « المبصر » .

وفي القصيدة كما يتبين – شيء من عدم الرجاجة الفكرية ، والرّزانة العقلية . وفيها الصور غير المتآلفة ، فكأنما الحواس ذاب بعضها في بعضها ، او تحول بعضها الى البعض الآخر ثم ازدردتها بصيرة جبارة فانبلج امامها عالم ليس من عالمنا الا ببداياته واذياله ، واما اجسامه وموادّه ، فبدع خرافية من خلق المخيلة البكر . وهذا التيار الصوري المتدافع دون ما انتظام وتتابع منطقيين كان باعثاً ، بعد الرمزية ، لنزعة ادبية نشأت في الربع الثاني من القرن العشرين في فرنسا ، واعني « الفوق واقعية » والتي كان همها اداء الصور بحسب ورودها التلقائي في المخيلة بما سماه علماء النفس « Associations d'idées » .

ب – قصيدة الحروف الصوتية .

وفيها نظرية « السمع الملوّن » وهو باب من ابواب نظرية « العلاقات » كما اوردها بودلير في قصيدة انف ذكرها . يقول رمبو :

A Noir, E Blanc, I rouge, Uvert, O bleu, voyelles
Je dirais quelque jour vos connaissances latentes.
A noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombillent autour des puanteurs cruelles.

Golfe d'ombre, Ecandeur des vapeurs et des tentes,
Lance des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombrelles.
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;

U, cycle, vibrements divins des mers virides,

---

١) Rimbaud, œuvres. p. 84.

٢) Martino. p: 13.

Paix des patis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux.
O, suprême clairon plein de stridents étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges ;
O l'Oméga, rayon violet de ses yeux.

ان الالوان التي خلعها (رمبو) على هذه الحروف شخصية ذاتية تنطبق عليه وحده وهي ناتجة عن صدفة ليس الا . فاعتباره ان الـ A توحي اللون الاسود في بريق اجنحة الذباب تتململ اسراباً حول الاقذار النتنة ، وفي خليج عميق الظل . وان الـ E توحي طهارة الدخان وثلوج الذرى ، والملوك البيض . وان الـ I توحي الدم الاحمر ، وضحكة الشفاه الجميلة في غضبتها وسكراتها . وان الـ U توحي له هزّة البحار وهدوء مراعٍ انتشرت فيها القطعان ، واخاديد الجبين . وان الـ O توحي دقة الصُور الصارخ ، كما توحي سكون العوالم والملائكة ، ولون البنفسج في عيني حبيبه ... فالحروف قد حملت هذه الالوان جميعاً عرضاً واتفاقا . وجاء بعده من رأى غير ذلك [٢] ، فألبسها الواناً تختلف عن التي وشاها بها « رمبو » .

وما نلفت اليه انما هو اختلاط الحواسّ وتقارب مفعولها في النفس ، بحيث ان اشكال الحروف واصواتها تثير الواناً ، والالوان بدورها تولد اجواء داخلية ، فتكون هذه الاجواء نتيجة الانفعالات الحرفية . وللحروف الصوتية هذه اسبقيات على سواها لما فيها من لينٍ ومدى وغناء .

ج – كيمياء الفعل

واما « كيمياء الفعل » فهي تتمة لما جاء في قصيدة الحروف الصوتية ويستهلها بقوله : « اليك نبأ من انباء جنوني » . ويضيف : « انني ابتدعت للحروف الصوتية لوناً ، وعقدت بكل حرف من الحروف الصحيحة شكلاً وحركة . وفخورٌ انا لابتداعي فصلاً شعرياً سيتضمّنُ يوماً جميع المعاني - فتمتنع الترجمة على المترجمين . . وذلك ثمرة درس طويل . فأنطقت السكوت والليالي ، وما لا يعبر عنه » [٣] . ودونك مثلاً عن كيمياء الفعل ؛ قال : « في الهواء طعم رَمَاد ... وزهور صدِئة . وهمهمة القرارب في الحقول .. ولمَ لا اعثر على الجواهر والعطور . . »

واستثمر من جاء بعده هذا التلميح . فانتزع من الحروف خصائصها الصوتية والصورية ، ومحّص في درس مؤداها منفصلة مستقلة او متصلة بسواها . فحمّل الالفاظ قِيَماً جديدة غير قيمها المعنوية المألوفة ، فكان لزاماً على المتذوقين ان يقفوا على الدقائق التعبيرية المنوطة باشكال الحروف ومواضعها وتآلفها وتناسبها ، وعلى الاصوات المثارة في التفاعل الصوتي عبر

١) Rimbaud, œuvres p. 93.
٢) Vigier Le Cocq, et René Ghil, Traité du Verbe.
٣) Rimbaud, Une saison en enfer. p. 284.

القراءة الجِهاريّة . واذن فاللفظة ليست مضموناً معنوياً فحسب ، بل هي ايضاً شحنة من الصور المتولدة بالطريقة الكتابية وبالتفاعل الصوتي الذي تُحدِثُه الحروف .

وظل « رمبو » مغموراً حتى عام ١٨٨٥ حين تلألأ مجد « ملارمه » و « فرلين » . ولقد نحا في بواكره الشعرية نحو هيجو في «الفقراء» او نحو الشعر البرناسي . وما عتم أن خلع عنه كل ما حمله من تقاليد دينية وسياسية ووطنية ، وهام ينشد شعراً مفعماً بالحس البوهيمي . لقد أنف الشعر التقليدي فاستهدف نموذجاً جديداً ، واستنبط طريقة تعبيرية تعينه على اداء الحس والواقع والممكن . ووضع « فصلاً في جهنم » وفيه تاريخ لهذا الاعصار الفكري ، ووضع « الاشراقات » ولربما استعارها مشيراً الى النيران وشررها . ففي الكتاب صخبٌ وغموض وقلق ، وفيه عواطف ثائرة تنم عن فوضى داخلية . وكأنما الحقيقة الداخلية في ضجتها لا تعرف النظام ، فلا يسع التعبير ان يقوْلبَها بطريقة منظمة ، بل بموجات متباينة المعاني والقوة ، تزدحم وتؤخر ثم تنتهي الى التعبير ، وتستقر فيه . ولذا تختلط الالفاظ عنده فيذروها في البيت كيفما تأتت ، بصرف النظر عن المنطق والقواعد . فالذي يعنيه انما هو بث ما تحمله حواسه . وفي تبعثر هذه الالفاظ ما يختلف عن لوحات « فرلين » « في البلدان البلجيكية والانكليزية » المبنية على اساس منطقي خاضع للعقل .

ونتج عن هذا الصخب الصوري الشعوري غموض يفوق غموض «ملارمه» احيانا ، لان «ملارمه» يربط بين اجزاء القصيدة الواحدة بخيط منطقي خفي ، اما شعر « رمبو » فمرتكز بالاساس على اضطراب في البصيرة وتوجرج في المرئيات الداخلية . فلا محيص عن رمي معظم التعليقات التي حاولت شرح «الاشراقات» بالبطل ، والطعن عليها لانها غالبا ما تأتي من باب التكهن .

وثار رمبو على المجتمع كما ثار على عبودية الحس والجسد وعلى الاوزان التقليدية .

وجاء في هذا الصدد الاخير :

« Rimbaud multiplie... les révoltes rythmiques, des rimes incertaines, des assonnances ; il ignore la règle d'alternance des rimes masculines et féminines, il use des vers impairs, il varie et combine les rytmes en de nombreuses façons ». (1)

وشغلته فكرة التحقيق الفني الامثل ، وخامره احتياج الى السكينة ، فخلد الى السكوت حينا ، ثم مل الهدأة فهزه حب الرحيل وانقسم على حياته انقساما تاما . وكذا تبلجت الرؤى امام عينيه ، وجدّ في اثر لغة تعبر عن حواسنا جميعا ، ورأى الكائنات الحية المرتكزة على شيء من الواقع ، تجنح بها المخيلة في تضخم غريب يُبعدها عن الحقيقة الملموسة . فتستحيل اللغة كنزاً صوريا مضطربا دائم الحركة . وبذلك « يخيل لرمبو انه سيغوص على اسرار الحياة

(١) Martino, Parnasse et Symbolisme. p. 133.

وتبين له كائنات كاملة ، تطالعه فجأة في مواكب الامجاد الخالية المخمورة بالكسل والبطالة . والذاكرة والحس يغدوان غذاء للخلق والابداع ... فتُستبدل صورة العالم وتنهار مظاهره' الحاضرة' » [١].

فهو في صباه المسرف يفرّ الى عوالم غريبة ويذهب الى انكار الله في «قصيدة الشر» . ويهشّم الكهّان «Châtiment de Tartuffe» ويصور تعاسة المرأة والجسد «Venus - Anadyomène» ؛ ولا يُفرخ رُوعه في سوى الوحي الشعري . وعندما تنقشع له هذه الحقيقة ، يلجأ الى الطبيعة ، فيدرك ان الله كلمة عجيبة ابدعت الوجود في شتى مظاهره . فعزم على اعادة الطبيعة الى جوهرها ، الى الله ، الى «الكلمة» . فتوكأ على ما يبلغه مبتغاه . لذا وضع « كيمياء الفعل » ظناً منه ان الالفاظ ستصبح « موجزاً صوتياً لعالم الحس » [٢] . وكأنما عدم الانتظام في شعره وفي نثره يحاكي الاضطراب الذي اكتنف الكون قبل ان برأ الله السموات والارض . واذا اتفق ووجدنا رابطاً منطقياً يؤلف بين الالفاظ فذلك عارض لانها اكثر ما ترد مجرد رؤى لا واصل بينها ولا علاقة منطقية . ثم يتحد الشاعر بالكون حتى يصبح جزءاً منه ، او يصبح هو الكون ، وكذلك تتحد الكائنات جميعها « بالكلمة » ، فتمتزج بعض جواهر الذوات ببعض ، ويتحد « الانـــا والأنت » في «الكلمة» (A une raison) . وهكذا يتجه العالم نحو وحدة مطلقة باعتبار ان كل ما في الوجود ينبغي ان يذوب في الواحد الصّمد .

وما الذي يعثر عليه « رمبو » عبر هذا الاتحاد الشامل الكلي ؟ هل يلقى الكون ؟ ام يلقى المطلق ؟ ام يلقى الله ؟ — انه لم يلتق سوى ذاته ، هذه الذات الشيطانية المحدودة . فبعد ان انتشى بالالوان والاصوات والعطور والالفاظ لم يبصر الا اوهاما . ولجأ الى تحقيق « الرجل المتفوّق » فحال سجن الجسد دون ذلك وشلّ جميع رياضاته الروحية (L'Impossible) .

وتبين للشاعر غب ذلك انه غربي وان هذه الوسيلة الشرقية تُفضي الى الاوهام والأحلام ، فأوى الى حقيقة مادية عملية يبحث فيها عن الحقيقة بجسده وروحه معاً .

وما هي إلا سنوات اربع مثقلة بالفكر حتى شعر ان كل شيء انطفأ فيه الى الابـــد . فقال « عَبِثتُ » . اجل لقد اعياه الأمر ومات الشعر فيه وما اربت على العشرين سنه . قال احدهم : « ان رمبو استخدم نظرية العلاقات ، وظفر منها باللباب ، فذوب في حس موحد جميع التصورات الحسية بخلاف الفرقة المتحررة « الرومانتيكية » والبرناسية ، وقد تركها مفصومة العرى . ثم ان الالوان التي تبهر منا العيون ترنّ في آذاننا وترسم الاغاني خطوطاً

---

١) Martino, Parnasse et symbolisme. p. 134.

٢) Schmidt, La litt. symboliste. p. 18.

في الهواء . وتتحول الاصوات الى اشكال محسوسة.« فيترجم كل حس من حواسنا عن غير ما وضع له وغير ما ألفناه».[١] فليس بعض الحواس بمنقطع منفصل عن بعض. بل هي متلازمة متماسكة متكاملة، تولد انسجاماً يرقى بنا الى ماوراء الطبيعة، وهنا يكمن سر « الكيمياء الفعلية».

وما يفتأ في تحقيق فكرة التوحيد بين مظاهر الكون و « الله » ، الى أن يوحّد ما بين الطبيعة والمرأة « بعيداً بعيداً كالبوهيمي . . . في حضن الطبيعة ، سعيد كأنني الى جانب امرأة »[٢]. فهو يعزم على الانضمام الى الكل الاوحد فيندمج فيه،عسى أن يخفف هذا الاتحاد من حدة توقه الى الهرب وعسى ان تتحقق سكرته امام المدى[٣]. ويعثر على الفردوس المفقود الذي طالما حاول بلوغه باجواء من اصوات وعطور وبخور، اجواء تكتنف نظرية « كيمياء الفعل » . يقول رمبو : « اود لو تفنيني الفصول تفنيني الفصول ... ها اناذا ايتها الطبيعة فأسكتي جوعي واروي ظمأي وان شئت فاطعميني واسقني.»[٤] وبينا نرى ملارمه يسعى الى التجريد ويسبر غور نفسه ، لا تأتلي الصورة عند رمبو مثقلة بالمادة متشحة بالشكل واللون مهما تضاءلا فيها . كقوله : « هو سرب حمام قرمزي يضج حول فكري » (Vies I) . ولكنه يمزج المادي بالعجيب حتى لا نستطيع وضع حــدّ فاصل بينهما . فصوره تمر من عالم الفكر الى عالم الاشياء والواقع بقطع النظر عن المعنى احياناً واعتماداً على الالفاظ كالفاظ . ولذا اعتبرنا ان غموض شعره يرجع الى داع شكلي في التركيب لا الى عائد فكري عميق (وهذا ما يراه ايجلدنكر في كتابه المذكور ص : ٢١١ و ٢١٢) . على ان الاضطراب في الشكل والالفاظ ناشىء ، ولا ريب ، عن اضطراب المرئيات في مخيلتـه ، فجاءت الرؤى المترجرجة غير منتظمة ، وأتت استعاراته يسوقها عامل الذكر والاحلام تتتابع دونما رابط منطقي يربطها فتصبح مجرد صور متتابعة [٥] . فيقول :

Je suis maître en fantasmagories (Nuit de l'enfer)
Je devins un opéra fabuleux... Puis j'expliquai mes sophismes
Par l'hallucination des mots. (L'Achimie du verbe).

ويؤمن رمبو ان كل ما في الكون متحرك،واذن فلا ينقل هذا الواقع الا بشعر صوري متحرك ، والحركة كلها كامنة في الفعل . وافاد « الفوق واقعية » من هذه النظرية ادبــاء يوردون فيه رؤاهم تلقائية تتوافد بديهياً توافد الصور الى الوجدان في نحو اوتومــاتيكي آلي متحرك .

١) Eigeldinger, Le dyn. de l'image dans la poésie française. p. 228
٢) Etiemble et Glaucère. p. 204.
٣) Rimbaud—Œuvres : Sensation. P.22.
٤) Eigeldinger, p. 209.
٥) Rimbaud — Patience I.

يقول السيد « بوير » في محاضرة له عن « رمبو » ان هـذا الشاعر قطع كل علاقة منطقية بين اللغة والفكر [١] . وفي المحاضرة نفسها تنبيه الى الاثر الذي خلفه رمبو في الحركة الادبية بعـــد عام ١٩٢٠ فيشير المحاضر بنوع خاص الى الادب « الفوق واقعي » ويذكر لفاليري هذه الجملة : وقد جعلنا رمبو منذ اربعين سنة غذاء لنـا . ويدون اعترافاً « لبول كلودل » نصه : انه مدين لرمبو في عودته الى الايمان [٢] .

ملارمه

هو مشترع الرمزية ومُحققها . على اننا آلينا الا نوسع ادبه شرحاً وتحليلاً فـــان ما اوردناه في باب المقاييس العـــامة كما فهمها الرمزية مستمدٌ في معظمه من اقوال واحاديث لملارمه . فنكتفي ههنا بالاعراب عن قصائدَ اربعٍ على انها بمثابة نماذج مختلفة لهذا النوع من الشعر ، مستأنفين في مزايا ملارمه العامة مستطردين الى عرض ما يسمى رمزاً عند ملارمه .

النماذج الاربعة :

أ – هيرودية : مـــأساة فكرية يقول فيهـــا نقادة معروف مـــا مجتزأه : هـــي ضرب من الفسيفساء البيزنطية ومن الصياغة الواعية والتفصيل الدقيق . وعنهـا قُبس رمز النرسيس . ومنها استمدوا ميراث الاساطير والخرافات . وكانما يستحيل فيهـــا الشعر الى غناء صاف لما في الالفاظ من دقة الاختيار والصناعة الصقيلة .

اما الاشياء المادية فتتصاعد من خلل الالفاظ التي لا تصف ولا تنوه بما تقصـــده وانما تكتفي بالايماء [٣] . ويقول ملارمه نفسه بصددها : « انني ابتدع لغة منها ينبثق شعر جديد شعر لا يدور على وصف الشيء بل على تأثيره . لا يتكوّن البيت الشعري من الفـــاظ ذات معنًى بل من الفاظ ذات نوايا بحيث تغيب قيم الالفاظ المعنوية امام شعورنا . » [٤] ويصف « موندور » – وهو ممن ترجموا له وجمعوا آثاره – تلك الحالة الشعرية قائلاً : « يجمع ملارمه الفاظه ويتأكد من بهائها وحواشيها النقية ، ويؤلف ما بينهـا بانسجام ويختار صوره محتفظاً بها عارية او انه يلبسها ثوب الاستعارة ، ويقيد انعكاسها .. وينتشي بالغناء الذي تحدثه المقاطع ويشبع نهمه من ايقاع الحروف ... وهو يتلاعب في قواعد اللغة ويؤثر النعوت على الافعال والمفرد على الجمع الخ ... » [٥]

---

١) مجلة Conférencia السنة السابعة والعشرون : ١٥ آب ١٩٣٣ ص : ٢٤٩

٢) مجلة Conférencia السنة السابعة والعشرون : ١٥ آب ١٩٣٣ ص : ٢٥١ و ٢٥٢

٣) Thibaudet - La poésie de St. Mallarmé. p. 389-391.

٤) Mallarmé, Propos sur la poésie. p. 43.

٥) H. Mondor, La vie de Mallarmé. p. 146 - 147.

ويقول « بول فاليري »

C'était une merveille que cette alliance d'un art assez extérieur celui du parnasse mais des plus raffinés, avec une spiritualité dont l'origine se trouve dans les poèmes d'Edgar Poe. Dans Hérodiade, œuvre que Mallarmé n'a jamais terminé (et à laquelle il est revenu beaucoup plus tard, vers la fin de sa vie espérant l'achever) la pureté, la stérilité, apparaissent les conditions mêmes de la beauté... Peut-être faut-il voir dans cette alliance inhumaine, dans cette sorte de vocation de l'Ame à l'état de cristal, l'expression de toute une esthétique sinon d'une éthique.
(Conferencia, Année 27e , 15 Avril 1933. p. 449).

فهو كما ترى يرجع كمالها الفني الى الصياغة البرناسية ، كما ينسب الالوان « الروحانية » فيها الى شعر « ادغاربو » . ويشير ثمة الى ان الشاعر عاود الكرة ليصلحها في آخر حياته ولكنه لم يبلغ في عمله النهاية وترى كيف يجعل الطهر والعمل البكر والاقلال فيها شروط جمال . ويتساءل ان كان هذا الدأب الفني باباً من ابواب الاخلاق والفضيلة .

والقصيدة حوار بين هيرودية وقد خامرها ملل الوحدة واضنكها التقاعد عن التمتع بجمالها فتتوق الى الهرب والانطلاق نحو آفاق مجهولة وبين وصيفتها تخفف من آلامها التي تحز في نفسها. ثم تنهد هيرودية على ذاتها وتكذّب ما تفوهت به « زهرة شفتيها العارية » وتذهل عيناها في انتظار المجهول ، وتتأمل احلام صباها متناثرة كأنها « جواهر باردة » [١] .

ب — اما القصيدة الثانية التي وقع عليها اختيارنا فهي : L'Aprés — midi d'un Faune ويصفها « تيبوده » انها « لُباب الفِعْل الشعري » ، وغشاوة غموض شفافة .. واشارات ورموز يحفّ بها سكوت واسع المدى .. وتتصاعد منها الرموز نحو سماء ميتا فيزيكية هادئة [٢] . وانها تنفي العبقرية الخطابية والتقاسيم المنطقية وفيها انتقال من الخلق الموسيقي الى الشعر وفيها انطواء على الذات وشهوة وفكر ، وانها آخر ما بلغه الشعر الصافي [٣] .

ويعرب ملارمه عن الازمة الشعرية التي تملكته وهو على نظم هذه القصيدة فيقول : « تركت هيرودية .. ما أشد تهالكي على البيت الشعري ليستوي بين يديّ جميلا جديراً بالاعجاب » ، ويستأنف مخاطباً صديقه « كازاليس » : انني أتألم كلما عزمت على افراد فكري واذلاله .. ولو علمت ما اعانيه من فشل الليالى ، وحلم الايام ، كيما ابلغ البيت الجميل في اعجوبة سامية ، وكيما تبتهج نفس الشاعر .. أيّ درس لنغم اللفظة ولونها يقتضي كل ذلك ، وأي بحث في الموسيقى والتصوير ، ليبلغ الانتاج الشعري حقاً [٤] . والعودة الى نص القصيدة

---

١) Mallarmé, Poésies. p. 64, 65.
٢) Thibaudet. p. 393.
٣) Thibaudet. p. 398.
٤) Mallarmé, Propos sur la poésie p : 50, 51, 52

في طورها الاول كما اورده «موندور» في كتابه عن حياة «ملارمه» (ص : ١٦٨) ومقابلته بالنص النهائي في مجموعة شعر ملارمه (ص : ٧١) يبين لنا، فيما صارت اليه القصيدة، مقدار العمل الوئيد الواعي الذي اقتضاه النظم ..

[يجري الحادث على شواطىء صقلية ، غب الهاجرة ، فتستيقظ شهوة «الفون» فتشتهي نفسه بنات الوهم وعرائس الجبال «Nymphes» لينفرّد بهنّ تحت الورود وبين القصب . وتتنبه فيه الذكرى القديمة ، يوم كان بين عروسيه في نشوة اللذة والتشهي ، فما كاد يميل الى الاولى حتى فرت الثانية من بين ذراعيه . فاستحالتا ذكراً في وجدانه واستحال الذكر خيالا .

ولقد بلغ ملارمه في هذه المقطوعة ارفع ما بلغه البيت الشعري الغنائي على حد قول اندره جيد في محاضرته : «ذكرياتي الادبية» . وفي القصيدة جو مفعم بالنور ، وبالشهوة الداخلية . وهي شهوة مشتركة بين الحيوان والانسان ، وينقلها فكر منتزع من اعماق النفس الانسانية ونغم يُقلّ متذوق هذا الادب بكليته الى عالم ارفع من عالمنا فتبين له سائر انواع الشعر باهتة ، بدائية اذا قيست بهذا الانتاج البالغ حدود الكمال . ولقد وضع الموسيقي «دءبوسي» معزوفة مستوحاة من هذه القطعة مسماة باسمها : والمعزوفة هوائية تولد في السامع جواً شبيهاً بالجو الذي توقظه القصيدة في القارىء الواقف على دقائق هذا النوع من الادب.

ج — La prose pour des Esseintes.

وهو بمثابة مذهب شعري غامض للرمزيين . ويرجع غموضها الى بعض التلميحات والاشارات الشخصية والى التدفق الصوري دونما اي تتابع منطقي في الصور ودونما اتصال . ويصفها «تيبوده» بما مؤداه : هي نتاج علم وارادة وصناعة واعية وجهد لغوي ، وصبر طويل ، وفيها احكام مواضع اللفظ ، وفيها عصارة الفكر . وهي هيكل يتممه القارىء ويتابعه . وتراه يمزج بين المرأة والشعر مزج الالفاظ بالموسيقى . وكأن القصيدة حلم يمتزج فيه الفن والحب . وفي القصيدة اشعاعات متقطعة تحل محل السّعَة الخطابية البيانية وتقوم بمقام الرابط المنطقي . ومن هذه الاشعاعات ينبثق الشعر الصحيح . والالفاظ فيها لا تحمل معنى الاشياء بل اصبحت حافزاً للايحاء .. ولها في القارىء مفعول الرياضة الصوفية . وحاول ملارمه ان يخلع على هذه القصيدة الخصائص التي يتفرد بها فن الرقص في تعبيره عن النواحي الهاربة في الذات ، والتي لا تستقر في النفس على حال واحدة ، بل انها تتبدل ، فتتغير وسائل التعبير في جسد الراقصة وجوارحها تبعاً لتبدلها (تيبوده - في كتابه شعر ملارمه ص ٤١١) .

٤) «Un coup de dès.» « رميه نَرد ».

لا اعرف في تاريخ الآداب العالمية التي فى متناولي اعجوبة غريبة غامضة كهذه القصيدة. هي مقطوعة فكرية يستعيض فيها ملارمه بالطريقة الكتابية (Typographie) عن اللغة البيانية والروابط المنطقية والعناية الغنائية ، بحيث ان تأثير الشعر لا يَفِدُ الى القارىء عن طريق الأذن بل عن طريق العين . أما معاني الالفاظ فترتيبُها الكتابي وحجمها يدلان عليها. فالألفاظ مختلفة الحجم : فمن موضوع باحرف رئيسية، واحرف وسطى عادية، ومن مكتوب باحرفٍ منحنية وذلك كله تبعاً للمعنى في بعده اوقربه، وفي اهميته ومركزه من سائر ما يحيط به من الفاظ ومعاني. وثمّ اختلاف في موضع الألفاظ من الصفحة والسطر. ويرى «تيبوده» ان هذا تطور مثالي للشعر الحر [١] بفرق ان الشعر الحر يعتمد النغم الايقـــاعي المتبدل بقبول الفكرة او الجو الشعري ، ويعتمد ملارمه في هـذه القصيدة الوسيلة الكتابية . فالقصيدة كما نرى : « انتقال من القيم الموسيقية الى القيم الهندسية . » [٢] ويخبر بول فاليري انه وهو في منزل ملارمه ذات يوم تلا عليه المعلم قصيدته العجيبة وسأله ان كان يرى فيها ضرباً من الجنون. وكان من صعوبة نشرها ما حال دون ظهورها في الطبعة التجارّية الشائعة . والمؤلف قد تأمل القصيدة لفظة لفظة بحيث انه نظم الالفاظ وأحجامها كما تنظم الجوقة الموسيقية . ومن البّين انه محص وسائل الكتابة والطباعة جميعها ، وتفهم قيم الفراغ الابيض ، بحيث يرى المتبصر ان الحروف تتجاوب تجاوب الانغام في السمفونية . لقد تجرأ ملارمه فجعل من الفكرة الشعرية جوقة ، وركز الفاظ القصيدة كما يرتكز كل من العازفين في جوقته [٣] أليس هذا بالاتجاه الذي تـكلم عليه العلامة «ريبو» ، اذ تناول مدى تأثير الطريقة الكتابية وصدى هـــذا التأثير في نفسية القاريء وفي اداء الاغراض المقصودة [٤] .

مبرنمه

تأثر ملارمه بالفلاسفة المثاليين من الالمان أمثال فختي وشلن وهيجل كما انـــه اتصل بفلسفة القديس توما وكانْت والرسامين الايحائيين ، و «Manet» بنوع اخص . وكان ملارمه يعتبر ان الشعر صناعة صائغ ماهر يكاد يستحيل تحقيقها ، فنشب عراك بينـــه وبين الفراغ الابيض لندور مواضيعه التي كان ينتزعها من نفسه ، ونفسه فقط . لا من اخبار الاولين

١) Thibaudet, La Poésie de Stéph. Mallarmé, p . 420.

٢) » » » » » »

٣) مجلة Conferencia p . 341 في عدد ٢٠ مارس ١٩٢٨ ص : ٣٤١ و٣٥١ و٣٥٢ و٣٥٣.

٤) Théodule Ribot, L'Imaginatioa Créatrice p . 155.

ولا المحدثين . والالفاظ في مذهبه شاحبة عاجزة عن الاداء ، فرأى ان يستغلّ خصائصها المعنوية وخصائصها الغنائية والكتابية معاً ، هكذا تستثمر امكانيات الكلم ولغة الخطاب اعظم الاستثمار . ولذا انشق شاعرنا على الوضوح المألوف وعلى النظام المعتاد . وخلا شعره من الدالة المنطقية واللهجة البيانية الخطابية ، وانقطع بذلك عن التقليد ، وابتدع نهجاً جديداً واسقط من شعره كل تعبير مبتذل رخيص «الكليشه» ، وسعى الى تحقيق شعر صاف مثالي. وكان من جراء هذا الخروج على التقليد ، ان نشأ غموض يرجعه بعضهم الى عدم الرؤية عند القارىء ، ويرجعه بعض آخر الى ان تأويل معانيه تختلف باختلاف حالاتنا النفسيّة ونحن على قراءتها . ويؤمن رهط اخير بان لهذه القصائد معنىً واقعياً ملموساً عناه الشاعر دون سواه . ونرجح نحن ان الرأي الاصوب ورد على لسان ڤاليري : ان لقصائده احتمال معاني مقصودة ، والمعنى الذي قصده هو ، لا ينطبق الا عليه وحده دون سواه [١] .

ويميل ملارمه الى التأنق والغلواء وهو من هذا القبيل شاعر ارستقراطي اذ تراه يسمّي الاشياء باسماء غير مألوفة . ووافقت هذه المثالية في الاخراج مثالية في الفكر الفلسفي فهو ممن يرون ان العالم الواقعي ظلّ لعالم حقيقي غير منظور ورمزٌ له . ولذا لم يعبر شعر ملارمه عن الاشياء بل عما توحيه الاشياء او تذكر به . والشعر الرمزي تعبير لحياة اوسعَ من حياتنا واطلق ، مرتكزة — بحاجة الارتكاز — على المعنى الواقعي . وقبله قال افلاطون بالمثل وقال هيجل إن الاشياء اشارات ترمز الى فكرة مثالية مطلقة وعلى الفن ان يشخص هذه الفكرة ويحققها ويبلورها ، فوضعها ملارمه شعراً .

ولما كانت الالفاظ عاجزة عن تأدية ما يجول في الاعماق الباطنة ، كيّف ملارمه مثالية شوبنهور القائلة بان الموسيقى لا تعبر عن الفكرة فقط وانما هي الفكرة عينها . وكذا اضحت الالفاظ - وهي في الاصل اشارة — فكرة مجدّ ذاتها اشبه بما سموه نظرية « الغيب » عند شوبنهور او نظرية عدم الوجود عند افلاطون [٢] .

وبذل ملارمه جهوداً كبرى في سبيل بلوغ الهدف ، ولفرط استقصائه الوسائل تبين ظاهراً ان لا رابطاً منطقياً بين اجزاء قصائده . وهو ممن لا يسمون الاشياء باسمها لان ذلك يضيع على القارىء لذة الاكتشاف . فالقصيدة اعجوبة مرصودة ، على القارىء ان يهتدي شيئاً فشيئاً الى مفتاحها . والشعر لا يحمل معاني ومتضمنات الألفاظ المألوفة ، ففي الألفاظ ايحاءٌ يبوح بالسكوت عن طريق الصوت المحدث في القراءة الجهارية ، وفي الألفاظ معاني

---

١) Valéry, Variété III, Commentaire du Cimetière - Marin

٢) في السفسطائي والبارمنيد يبحث افلاطون في تجسيد ما ليس له وجود مادي (Non - Etre)

بعيدة عرفها علماء البديع باسم « توجيه » ، فليستخدم الشاعر هذه الميزات التي تحملها الكلمة ، وليثق بقدرة القارىء الفذ على استنباط أقصى ما يُستنبط .

فكأني بالفرق بين شعره وشعر من سبقه كالذي بين الموسيقى الفكرية التجريدية والموسيقى الوصفية . ولقد سعى الى المطلق يحاول ايجاد علاقة المرئي بغير المرئي ، فيترجم ما لا يقع منا بحس عله بذلك ان يُدرك جواهر الاشياء . ونزعته الى المطلق في كل شيء هي التي حَـدَتْهُ الى تحقيق الشعر الصافي .

اما صوره على اختلاف انواعها – من لمسية وسماعية ونظرية – فتغدو حافزاً لاثارة صور اخرى في الوجدان . وكان من تـآلف هذه الصور مع ادائها ان اصبح شعره «متحفاً من ابيات جميلة » [١] . ويخيل للقارىء بادىء ذي بدء انها قصائده خلوة من كل نظام ، على أنه اذا تبصر وبسط القصيدة بسط المروحـَة ، بانت له علاقات بعض اجزاء القصيدة ببعض واتضحت له العناية التي بلغت بالمؤلف شأوا يقارب تحقيقه المستحيل ، كما بانت له عناية الشاعر واتقاؤه العنصر النثريّ ، وتغلبـه على الصدفة والميكانيكية الآلية والسهولة في النظم والوقوف على جوهر القيم الفنية فلذة فلذة ، حتى جعل للتنقيط في نهاية الجُمـَل واواسطها قيمةً تعبيريةً ايضاً ، وتمم بالفراغ والتنقيط تعابيره . ثم انه استقصى امكانيات الكـلم جاداً في اثر طريقة يمنح فيها الشعر ما منحه « وغنر » للموسيقى ... وافضى به جميع هذا الضنى في التأليف الى أدب مقفل ، ضَـنـِيـن ، صاف ، مجرد كعلم الجبر ، مزدحم الصور ، مكتنف بضباب ، قائم على جوهر الفكر . انه لون من الوان التصـّوف ، تصـّوف رياضة الشعر .

Le rêve Mallarméen est cet univers des essences... Dans cette étrange mystique, la vision spirituelle, favorisée par un savant emploi irrégulier du langage, sollicite le dévouement entier de l'existence éphémèrere. (2

« كان حلم ملارمه أن يدرك عالم الجوهر والمثـل . فبهذا التصوف العجيب ، والتبصر الفكري ، يُساوقه استخدام للغة غير مألوف ، ينشد ملارمه تسخير الوجود اليومي العابر » .

هكذا يصف مُنْدور هذه الأزمة في التأليف ، وهكذا حقق مجالي الشعر الغنائي ، في حدوده القصوى . ويرى احدهم [٣] ان الرمزية شيء وملارمه شيء آخر . امـا نحن فنعتقد بعكس ذلك ان الرمزية لم تكتمل ولا استوى اودها ولا تحققت تحقيقاً تاماً الا به . كان في حلقات « الثلاثاء » كما كان سقراط . « وكان اذا تحدث بلغ الكمال واذا عزم على التأليف اراد ان يتخطى حدود الكمال فينكسر الاتزان وينهار الكمال الجميل . »

---

١) Thibaudet, La poésie de St. Mallarmé P . 239.

٢) H. Mondor, La Vie de St. Mallarmé P . 179.

٣) Poizat, Le symbolisme, P . 106.

٤) « « « « «

هذا ماقصده ملارمه اذ وصف شعره قائلاً: «Ma poésie est une Impasse» (Seylaz, p : 166)

فالرمز عند ملارمه قائم على امور عدة اهمها : تجريد الاشياء من مادتها ، وبلوغ الكمال في هندسة الصور حتى تتجرد كالاعداد أو كالحروف في علم الجبر ، وتصبح شفافة كالزجاج . ومنها قوله : « فليكن الزجاج الفن والتصوف » . وللصور عنده دائرات اربع : صور متجمدة مستمدة من الطبيعة ، ورموز يوحيها الجسد والانسان ، واستعارات مستقاة من الحياة الداخلية ، وصور من وحي الآلات الموسيقية . والرمز وسيلة للتعبير عما لا يعبر عنه ، وهو يشير الى الاشياء بطريقة تجريدية حتى كأنها ليست اشياء . انه يرفض الواقع فيفر الى الحلم والابهام ، فلا يقف لدى المعنى بل يتابعه في نفس القارىء ، محاولاً ان يكشف عن جوهر الوجود بالالفاظ .

الحركة الرمزية

في عام ١٨٨٨ مات « لافورغ » (La Forgue) وانطفأ المتهقرون . « ويورد هنري مُنْدُور [١] ان الشاعر البرناسي ، ده ليل ، هو الذي اخترع الرمزية اذ كان يحتال على صديقه « ده هيرديه » وعلى « ملارمه » . وكان ان عمم الشاعر موريا س هذه التسمية مشيراً الى انها هي التسمية الوحيدة التي تُطابق النزعة الفنية الجديدة . ولقد نشر « موريا س » في عدد الفيغارو بتاريخ ١٨ ايلول سنة ١٨٨٨ [٢] مُبيناً ما ارادت الرمزية هدمه لا ما توخت بناءه محاولاً تحديدها ، ولكنه تحديد مبهم ، مشيراً بنوع خاص الى تغلب الفكرة المجردة على الواقع ، مما قرر انتصار فكرة ملارمه على مبدأ « فرلين » وانتصار الرمزية على من اطلق عليهم اسم « متقهقرين » . قال موريا س :

Ennemie de l'enseignement, de la déclamation, de la fausse sensibilité, de la description objective, la poésie Symboliste cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible, qui, néamoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'idée, demeurait sujette. L'Idée à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la conception de l'Idée en soi. Ainsi dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux - mêmes : ce sont là de simples apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des idées primordiales. (3

هذا ما اورده عن اصول هذا الاتجاه الشعري من ناحيته التعبيرية فكلامه مبهم يوعز بالتحرر من القيود القديمة . والواقع ان «موريا س» يقصد جمعَ المقاييس التي وضعها «فرلين»

---

١) Mondor, La Vie de Mallarmé, p . 536.

٢) Martino, Parnasse et Symbolisme, p . 121.

٣) Martino, Parnasse et Symbolisme, p . 152.

الى المواضيع الشعرية كما فهمها ملارمه : موسيقى وفكر ورمز كذا كان الشعار الجديد . على ان « مورياس » لم يعن عناية وافية بالوسائل الموسيقية في الشعر . فنشأ انشقاق عـــام ١٨٨٦ بينه وبين « رينه جيل » وكان « جيل » قـــد استهدف ان يترأس مدرسة ادبية جديدة ، فأوجد مدرسة اسماها «المدرسة الرمزية المنغّمة » ثم حذف اسم «رمزية» وسماها «Evolutive Instrumentiste» اي « التطورية الآلية » . وبقوله تطورية ، اشارة الى فلسفة « جيل » العملية وبقوله « آلية » اشارة الى دأبه على تنظيم آلات تبين وقع « الفعل» الشعري . فأنشأ مختبراً اختلف اليه نفر من الشعراء الرمزيين يتلقون هذه الاصول . ومذهب « جيل » هذا تتمة تطبيقية لنظرية «رمبو» كما مرّ. فاذا به يستخدم النتائج التي بلغها علم الفيزياء في مقاييس الاصوات الموسيقية والالفاظ . ومأربه ان يجرد الالفاظ من قوتها التعبيرية وما تحمله من معنىً وفكر وان يجعلها نغمات موقعة ، ويتحوّل ما يبلغنا عن طريق السمع والفهم المعنوي الى الوان . فاذا اللفظة عند هذا النفر سكب من الانغام وطاقة من الالوان . بهذا تتسع خصائص الوسائل التعبيرية في الفن الشعري . ورأى « جيل أن يدوّن اختباراتـــه في كتاب «Le Traité du verbe» (١٨٨٥ - ١٩٠٤) .

واستمرت المشادة بين « مورياس » و « جيل » حتى قنط « مورياس » من الانشقاقات فغادرها . او ان الذين خرجوا على التقليد الشعري المألوف بلغوا حداً معتدلاً . فنبذ مورياس كل ما بلغوا اليه من اسراف . واستنكف (عام ١٨٩١ تصريح ١٤ ايلول) عن المتقهقرين والرمزيين وانشأ مذهباً ، أحرّ به ان يكون رجوعاً الى الطريقة الكلاسيكية ، واطلق على هذا المذهب اسم المدرسة الرومية او البيزنطية .

وما ينبغي التنبه اليه هي المجلات المختلفة النزعات المتمشية مع الميول الادبية الشتى . فكان لكل ميل مجلة تولد بمولده وتموت بموته ، وسرعان ما كانت تولد وتموت . واليك جدولاً في اشهر هذه المجلات والصحف : من المجلات البرناسية : النهضة (١٨٧٢) مجلة العالم الجديد (١٨٧٤) جمهورية الآداب (١٨٧٥) . باريس الحديثة (١٨٨١) . وافتتحت مرحلة الادب المتقهقر بمجلة «الهر الاسود» . وظهرت مجلة الضفة الشمالية الجديدة (١٨٨٢) واطلق عليها فيما بعد اسم « لوتيس » (١٨٨٣) . والمجلة المستقلة « وصحات الحبر » « لباريس » (١٨٨٤) . و«السكابان» والمجلة «الوغنيرية» (١٨٨٥) . و«البليار» و«التقهقر» (١٨٨٦) . ومن المجلات الرمزية : «الرمزية» وقد انشأها غوستاف خان ومورياس (١٨٨٦) . وما يكتب في سبيل الفن (١٨٨٧) . واليراع (١٨٨٩) و « المركور ده فرانس » (١٨٨٩) الذي لم يتحول رمزياً الا حوالي ١٨٩٥ وهي المجلة التي عاصرت الحركة الرمزية يوم كانت في اوجها . وفي عـــام ١٨٩٠ ظهرت

« الاحاديث السياسية والادبية » ومجلة « التنسك » ، وظهرت المجلة البيضاء عام ١٨٩١ » .[١]
ولا يسع الدارس ان يقف على حقائق هذه الحركة في حذافيرها ما لم يطلع على تطورها في مضمون هذه المجلات. ويبدو ان الحركة الرمزية – تبعاً لناموس الحياة الاعلى – مرت في اطوار ثلاثة : ففي الطور الاول، ظلت تنمو حتى بلغت ذروتها يوم حاولت تطبيق نظرياتها جميعاً ويوم ادركت ان الشعر ينبغي ان يكون مثالياً وان الفكرة « لا يعبر عنها بشكل مباشر بل من خلال نقاب من الاساطير الرمزية تحبوه قيمة عالمية خارجة عن حدود المكان والزمان »، وان الشاعر لا ينبغي ان يبوح ويقول بل ان يومىء مجرد ايماء . فعمد الشعراء الى انتزاع الصور والرموز من الآداب القديمة باعتبار ان الأداب القديمة وحدها استطاعت ان تخلق رموزاً . ففي الادب اليوناني مثلا رموز لم يَبْرِها فرط الاستعمال من مثل الـ «Chimères» و «Nymphes» و «Sirènes» وكذلك بعض الاساطير القديمة . فتواردت في شعرهم اسماء « آريان » كدليل على النفس التي تستنهي بلوغ المبهم ، و «Omphale» ، وهي تمثل تعطش الرجل الازلي للمرأة. كما انهم استعانوا باساطير الآداب الشمالية واساطير العصور الوسطى ، لاسيما التي عممتها الموسيقى الوغنيرية . وغدا كل من الشعراء يبتدع صوره الخاصة ، والبلاد التي كان يبصرها في تأمله الداخلي . وعمت بينهم صورة الضباب وصورة البقاع المكفنة بالثلوج ، والينابيع المتململة ، والماء المنبسط كالمرآة تستريح عليه بعض اوراق ذابلة الخ ... وكانوا يرون الاشياء جميعها رموزاً ، فكل ما في الوجود الحسي رموز تتكلم . وشاعت نظرية « العلاقات » كما فهمها بودلير وبلغت أقصى حدودها ، ونالت حظوة كبرى . واشهر الاسماء التي عرفت في هـذا الطور : غوستاف خان (١٨٥٩ – ١٩٣٦) وڤيال جريفان «Viélé Griffin» (١٨٦٤ – ١٩٣٧) و ستيوارت مريل «Stuart Merill» (١٨٦٣ – ١٩١٥) الاميركيين وبول فور «Paul Fort» (من مواليد ١٨٧٢) .

أما في الطور الثاني [٢] ، فتدرج الشعراء نحو رمزية معتـدلة ورجوعهم الى التقليد، الى البرناسية والرومانتيكية او قل الكلاسيكية . ويمثـله شعراء على رأسهم « مورياس » (١٨٥٦ – ١٩١٠). فان « موريـاس » الذي ساهم في الحركة الرمزية يوم بلغت اوجها لايمت شعره الى الرمزية بصلة . وقد ينسبه القارىء الى الآداب التي سبقت الحركة او عقبتها ولكنه يقرر دفعة انه ليس من الرمزية بشيء . فان هذا الشاعر اليوناني الولادة ، الفرنسي الثقافة ، الكلاسيكي النزعة ، الميال الى العواطف القوية البسيطة ، نشر كتابه الاول «Syrtes» عام

١) Parnasse et Symbolisme, p. 155.
٢) ويسمي شميدت Schmidt اصحابه بالرمزيين المتمردين ص : ٦٨ .

١٨٨٤ ، وهو ذكريات حب قديم يميل فيه الى الادب « التقهقري » لما فيه من حب صوفي حزين وكره للحياة . اما صوره فبرناسية واضحة ، وشعره في طريقة نظم تتراوح مع القوانين التي سنها فرلين . وكتابه «Cantilènes» (عام ١٨٨٦) وهو اناشيد واحاديث عن الاساطير القديمة .. ومنه يُستشف انه توخى في الشعر الايحاء والرمز ، وانه سعى لتحقيق الفكر المجرد في شعره . وله في هذه المجموعة قصائد عنوانها «التجريد الصافي» فكأنها مستمدة من ملارمه . اما قطعة «Mélusine» ففيها – بالرغم من وضوح صورها – بريق من الرمزية. على ان موريّاس لم يبرّز كثيراً ، فانثنت عزائمه وحوّل اتجاهه نهائيا عام ١٨٩١ لدى صدور كتابه «Le Pélerin Passionné» ؛ فصرح بقوله : « انني انفصل عن الرمزية التي يعود بعض الفضل في ابتداعها لي . لقد ماتت تلك المرحلة العابرة التي سموها الرمزية ، وينبغي ان ننشيء شعراً مطلقاً قوياً جديداً صافياً خليقاً بان يقابل بالشعر القديم [١] » . وهكذا نشأت المدرسة « البيزنطية » برجوعها الى الادب اليوناني اللاتيني والى من أخذ إخذه والتفت لِفته من الشعراء. ثم وضع «موريّاس» مجموعة الـ « Stances » وهو فيها ينحو نحو راسين من حيث الوضوح والسهولة وموافقة المعنى مبناه .

ويجدر بنا ان نذكر الى اسم « موريّاس » اسماء شعراء أخر يمثلون هذا الطور المعتدل الذي نحا نحو الكلاسيكية ومَثّلها خير تمثيل . من هؤلاء « H. de Régnier » ؛ فكتبه «Lendemain» (١٨٨٥) و «Apaisements» (١٨٨٦) و «Sites» (١٨٨٧) خالية من كل لون تقهقري او رمزي ، فهي صور للطبيعة الخارجية واحلام في الازمنة الغابرة . والمجموعات هذه لم تخرج عن التقليد في انغامها واداتها وصورها . وهو ممن اختلفوا الى اجتماعات ملارمه (بين ١٨٧٥ – ١٨٨٥) فتأثر بالمذهب الرمزي ونشر عام ١٨٨٨ كتاب « Episodes » وتظهر فيه معالم الأثر الذي غادرته في انتاجه ونفسه تعاليم « المعلم » . ثم انتمى الى الفئة التي اعتنقت مذهب « جيل » الصوتي الآلي ، ولكنه ظل بعيداً عن النظرية المتحجرة واكتفى بتجديد انغام البيت الشعرية ؛ فعمد الى البيت « الحر » مع الحفاظ على القيم الصوتية والوعي التام في خلق الالفة ما بينها . ولم يتحرر من هذا الميل الا عام ١٨٩٥ حيث نحا نحو «موريّاس» . ويعتبر البعض ان « رينيه » هو الرمزية كما نعتبر ان الرومنتكية هي « فيكتور هيجو » ، وان بودلير وملارمه وفرلين اعلنوا الرمزية وهيأوها وحددوا امكانياتها الى ان كان « رينيه » فجدد الشعر من ناحيتي المعنى والمبنى ، وسبر غور النفس فحللها وادرك ان جواهر الاشياء رموز . ويبت بان الرمزية ظلت مقفلة حتى جاء هو فأخرجها الى النور [٢] .

---

١) Martino ص : ١٨ .

٢) Le Symbolisme, p : 183 — 184,199 — 224.

ولكن الوجهة هذه لا تصح الا اذا جردنا لفظة «رمزية» من المعنى الذي خلعه عليها الشعراء الرمزيون انفسهم . زد ان الذين تكلموا على الرمزية اعتبروه مخلفاً منقسماً عليها [1] اعتبارهم «البير سامان» و «شارل غيران» ، و «فرنسيس جامس» و «فرهرن» .[2]

اما الطور الثالث : فهو من سنة الحيــاة : ولادة فنمو فتداعٍ فموت . والمدارس الادبية التي ازدهرت في فرنسا خلال القرن التاسع عشر عديدة لم تعمّر طويلاً: فالرومنتيكية (١٨٦٠) لم تتجاوز الثلاثين عاماً والبرناسية العشرين (١٨٩٠) والرمزية اقل منهما جميعاً. وقد شيّعت بشيء من الابتهاج بعد ان مضى عليها ما دون الخمس عشرة سنة . وذلك لان الرمزية كانت متعرضة اكثر من سواها للدمار لامور شتى اهمها :

١ — لبعد ما بين الاهداف التي رمى اليها الرمزيون وتحقيق هذه الاهداف في منتجاتهم.

٢ — لأنهم في نظرتهم الى الفن واللون توخوا المطلق في خلقهم لغة جديدة في اللغـــة . فكان ان الذين ساهموا في تحقيق المبادىء شعروا بعجزهم فاضمحل ايمانهم وانفصلوا عن الحركة .

٣ — لم تتحقق الرمزية في انتاج الا واختلف الناس في قيمته الادبية . فيصرح احـــد الرمزيين « A. Retté » (وله دراسة وافية عن الرمزية يعيبها شيء من التحيز) ان ملارمــه ، المعلم ، لم يكن مفكراً عظيماً ولا شاعراً عظيماً . و كذلك يعتبر رمزي آخر «C. Mauclair» في السنة نفسها (١٨٩٤) ان الرمزية خارت وانطفأت . وهـــذا ما يستنتج من تقريرات « Huret » و «Catulle Mandès» ، وقد حاول هذا الاخير ان يرتب الشعراء بحسب طبقاتهم فكان الاسم الاول (فكتورهيجو) ، اما اسم « ملارمه » فيجيء في الطبقة الأخيرة بعد لامارتين وموسه و « دي ليل » [3] .

٤ — وفي عـــام ١٩٠٠ نشأت مدارس من مثل Naturisme و Humanisne Somptuarisme, Paroxysme , Synthétisme , Intégralisme , Impulsionnisme, Sincérisme , Intenséisme , Simultanéisme , Futurisme, , Unanimisme وغيرها . والواقع ان هذه الاسماء لم تطلق على مدارس بل على مذاهب فردية حملت اسم مدرسة لتــدرأ عنها هجمات النقاد ، او لتثبت معتقـــداتها الشخصية . وكانت جميعها تقاوم الاتجـــاه الرمزي لسببين اساسيين : اولا ، لان الرمزية حصرت الادب في الاديب Littérature pour littérateurs . ثانياً : لانها مجموعة نفسيات مريضة تشك بالموجودات الظاهرة ولا تؤمن بايجابية العـــلم .

١) La littérature Symboliste , p. 75.

٢) Martino, p . 175 — 197.

٣) Martino, Parnasse et Symbolisme, p : 209 — 216.

٥ – ثم ان الرمزية حاولت ان تنهض بنظرية « الفن للفن » حتى المطلق ، بينا كان يعتقد الناس ان للفن غاية . فيقتّن المجتمع من بطلان النزعات الصوفية والفكرية المجردة، وكانت الغلبة للعقل النفعي . على ان لفظة « موت » لا تتخذ في الادب معناها في الكائنات الحية . فعندما تقول ان الرمزية او سواها من الاتجاهات الادبية « ماتت » فلا يعني ذلك انها انكمشت وانحسرت وانطفأت الى الابد . ذلك ان الرمزية اتخذت في فرنسا وجهات جديدة اشهرها على الاطلاق الـ «Dadaisme» او الفوق واقعية و « الادب المكعب » ، وهو الادب الذي دأبه التعبير عما لا يعبر عنه والذي أضاف الى وسائل الرمزيين وسائل اخرى تفترض حرية الشاعر وايراد الصور بحسب ما تمر في الوجدان قبل ان ينظمها العقل . فهم باطنيون اساساً وجوهراً « يتممون رمبو وملارمه » ولا يتركون في امر تمدد الرمزية زيادة لمستزيد .

وهناك تأثيرات المبادىء الرمزية التي تجسدت في افراد امثال « بول فاليري » و « بول كلودل » . فأدبهما وان لم يكن رمزياً فهو نتيجة الاختبار والوعي اللذين جعلت منهما الرمزية اوضاعاً يقينية نهائية . فنشأ لدى الشاعرين (وقد شرعا بالتأليف منذ ١٨٩٠ وعاصرا الحركة الرمزية) رد فعل ، مال بهما الى طرق النظم المألوفة والى استثمار قوى العقل ، والكلاسيكية . وكذا بلغ « اندريه جيد » الاسلوب الكلاسيكي على ان ادبه في صوره وفي تعويله على قيم الالفاظ لا يزال على حدود الرمزية لم ينعتق منها [١] .

تتساءل المجلات ، وتتداعى الاقلام متسائلة كل يوم ، هل ماتت الرمزية . الحق ان المؤرخين لم يصدروا في ذلك حكماً باتاً ولكننا نعتبر أن الرمزية المتطرفة التي نظمت نهائياً حوالي ١٨٩٠ فقدت من حدتها ومضائها وتراجعت شيئاً فشيئاً عما اعتبرته نواميس نهائية ومقاييس لا تقبل الجدل ، فخفتت الصرخة ، وتدانت حدود الغلو ، وتقاربت الى المعقول . فجمع المبرّزون من الشعراء المعاصرين بين ما ظنته الرمزية شرطاً ضرورياً وكافياً للشعر وبين التقليد الكلاسيكي ؛ فنجم عن هذا الجمع موقف معقول ينتقي بعض فضائل المذهب الرمزي ويمزجها بخلاصة الكلاسيكية العليا [٢] .

لم تمت الرمزية ولم تبق في اوجها . فأن مبادئها لا تزال ، بعد ان لانت ، شعاعاً يتسلل الى ادب المعاصرين في فرنسا . فكلوديل يحول التصوف الرمزي الى تصوف مسيحي ، ويحول « Péguy » الغيب الرمزي الى رمزية تاريخية . وينتسب « ابولينز » الى الرمزية الفوق واقعية ، وتمتد الحركة الى ايطاليا فتنجب «D'annunzio» والى بلجيكا فتعطي ماترلنك والى اميركا فتخلق « ستورت مرّل » .

---

١) Martino, Parnasse et Symbolisme. p : 207 — 216.

٢) راجع في تراث الرمز الكتاب القيم : Bowra. The Heritage of Symbolism .

« المسرحية الرمزية »

ان الشعراء الرمزيين ، شأن سواهم من الشعراء المنتمين الى مختلف المدارس الادبية ، وضعوا مسرحيتهم بحسب المذاهب الفنية التي اختطوها لانفسهم . فتنخروا في المجردات حياة وفي « صفوة الفكرة » ، وفاخروا بتحقيقهم ذلك . ولم تعد المسرحية قائمة على قوة المفاجآت في حوادث الرواية نفسها وانما اصبحت تأثيراً شبيهاً بالتأثير الذي تتركه « السيمفوني » في ذات السامع المتذوق . فاستعانوا بالانغام الموسيقية ، والانوار ، وتفننوا في الاخراج وتجهيز الاضواء والعطور المنسجمة كلما اقتضت الحاجة باعتبار انها تساعد على خلق هذا الجو النفسي. وللمشترع ملارمه فصل دقيق يذهل في هذا الباب [١] . فبعد ان يتحدث ملارمه عن الرقص ويدخل الى جوهره كخلق فني ويبدي صلاته بالفن المسرحي ، يستطرد الى بحث عن المسرح يلفت فيه النظر الى مساهمة الفنون في الشعر بتوليد جو نفسي تبلغ النفس معه حالة حلم من احلام الفردوس [٢] . ولا نعرف من حل هذه الناحية من الانتاج بحسب الوجهة الرمزية — بمثل ما حلها ملارمه — فلتراجع في اماكنها [٣]. ولقد اعتبر المسرحيون الرمزيون ان انتظار الحوادث ، وخلق القلق في الحاضرين ليسا شرطاً من شروط الفن المسرحي الاعلى ، وفي عرفهم ان الغرض الاول والاخير انما هو وضع القارىء في جو . وفي عرفهم ايضاً ان الشعر لا ينبغي ان يستقيم على وزن واحد ، فالشعر الحر ابلغ تعبيراً واقرب الى خلق الحالة النفسية ونقلها الى السامع ، من الشعر الذي عهدناه في المسرحية الكلاسيكية وما بعدها . فان الابيات المختلفة الاوزان تشتمل اكثر من المتساوية على خصائص الغناء. ولقد وضع « هنري رينيـــه » مسرحية عنوانها « الانسان وعروس البحر » يدرس فيها استحالة التفاهم بين الرجل والمرأة . ووضع ف . هارولد مسرحية فيها الكثير من اساطير المشرق والعصور الوسطى ، يسيطر عليها الايمـــان والحب والموت ، وكلها ينبوع للرموز . ومسرحيـــة «Viélé Griffin» وهي قائمة على القلق والصراع العاطفي. ويجدر بنا ان نذكر اسم ف. جامس وفرهرن بنوع خاص ، حيث ترتكز المسرحية على الفلسفة والرموز محمولة في هودج الحركة الدراماتيكية . وهو كالرسام « رامبراندت » يجمع بين الوضوح والغموض .

وانشأ « بول فور » مرسح الفن عام ١٨٩٩ حيث كانت تمثل بعض المسرحيات الرمزية . وخليق بالذكر انهم حولوا النشيد الاول في الالياذة الى قطعة موسيقية ، كما انهم حوّلوا

١) Mallarmé, Divagations, p : 171 — 185.

٢) Mallarmé, Divagations, p : 171 — 185

٣) Divagations, p : 189 — 204.

نشيد الاناشيد الى مسرحية، وفي المشهد الذي تلقى فيه « سولاميت » عشيقها وتسفح العطور، سفحوا في القاعة عطوراً تحقيقاً لنظريتهم في المسرحية .

وانشأوا مسرحاً آخر اطلقوا عليه اسم « مسرح العمل»، استمر بداب في الفترات الاولى بين (١٨٩٣ — ١٨٩٩) ثم تضاءلت قوة الحركة فيه شيئاً بعد شيء . وكانت مسرحيات القراء الرمزيين غير الفرنسيين تترجم وتمثل واخصهم بالذكر « ابسن » لما في مسرحيته من تصوير ميول « المتقهقرين » وانتقاد المجتمع المعاصر . ولما فيها من تمجيد الفرد وماتشتمل عليه من نقل الحياة الفكرية آنذاك . والحق انها بعيدة عن المسرح بمعناه الكامل، فاشخاصها اشبه بفكر حية او رموز تكتسي رداءً من لحم وعظم. ومسرحية « ابسن »، وان فقدت خاصة الانغام في الالفاظ ، فهي لا تزال محافظة على الفكرة المجردة ، ساعية الى مـــا وراء العالم المحسوس ، تائقة الى حقيقة مثلى .

على ان المسرحية الرمزية لم تتملك سؤددها الا بمسرحية « ماترلنك » البلجيكي المولود في عام ١٨٦٢ والحائز على جائزة « نوبل » عام ١٩١١ . ومسرحيته قائمة على ضرب من الفلسفة الغيبية الغير راهنة ، إذ انه يجعل من «المجهول» و« اللاوعي »و« العقل الباطن »، عجائب مبهمة واساساً للمسرحية . فهو يعتبر أن ما ندركه من معالم الكون ضيق محدود تحدق به دائرة مجهولة ، كلما توغلنا فيها خطوة تخبطنا في ظلام من الجهل . وليس في الوجود ابتسام ولا سلام ولا سعادة ، والمجهول في الكون كما هو فينا. وعلى الشاعر المسرحي ان يكشف القناع عن هذا المجهول ويضعهُ على بساط الحياة اليومية ، فيبين العلاقة التي تربط اعمالنا بحياة داخلية لا نستوعبها ولا نعيها. وكأنما اشخاص مسرحياته « مروبصون » يعمهون في كابوسهم سادرين امام فكرتهم بالكون .

ويبلور الموت فكرة المجهول ، فاذا الموت يرفرف حول مسرحياته فيولد فيها القلق والغرابة والخوف . فالموت يحوم ولا يرى ، ويهدد ولا يقبض عليه .

واشهر مسرحياته « الاميرة مالـــين » و « انترور » و « العميان » و « Intérieur » و « العصفور الازرق » اخيراً ، وهو يتضمن فلسفة « ماترلنك »: رحلة الى عالم من حلم حيث يتخذ الحيوان والطير ، وتتخذ الاشياء والفكر العادية اشكالا رمزية تتكلم وتحيا .

ولديه «تظل جلبة الحياة وشهوات الجماعة بعيدة عن الاعجوبة الكافية في هيكل النفس»[١] وينسبه بعضهم الى اسرة « امرسن » الفكرية، بفتحه على الناحية العجيبة في الذات كوى منيرة[٢] .

هـــذا واننا نضرب صفحاً عن مسرحيـــة « بول كلودل » حيث تفضي الرمزية الى

---

١) Martino . Parnasse et Symbolisme, p. 198 — 207.

٢) Poizat. Le Symbolisme, p . 237.

التصوف المسيحي فيتحد الانسان بالمطلق ، وحيث تتحول جهود الرمزيين الى ايمان يصل الانسان بالله ١ .

اهداف الرمزية — وسائل البلوغ

تتفرع اهداف « الرمزية » الى اتجاهات ثلاثة : ١) اتجاه فلسفي « غيبي » ، ٢) اتجاه سيكولوجي نفساني ، ٣) اتجاه ادائي لغوي غايته الجمال والكمال في الفن . نفصلها فيما يلي :

١ — الاتجاه الفلسفي (الغيبي) (**Transcendental**)

ويرتبط مباشرة بنظرية افلاطون المثالية كما تتجلى في حواريه في « السفسطائي » و« البارمنيد » وينعكس ايضاً في الخطوط الفلسفية العامة التي اختطها الفيلسوف الالماني « كانت » ، وبمجمل نظرية « هيكل » بنوع خاص . ثم ان هذه النزعة تعممت في الحيز الفني في « البارسيفال » للموسيقي « وغنر » ، ونعتبر ان هذا الاتجاه مظهر من مظاهر المثالية التي كانت تستهدفها الرمزية عامة في موقفها من الوجود والكون من ناحية ، وموقفها من الشعر من ناحية اخرى . فالمثالية ابين ما يتميز به هذا النوع من الادب .

ومؤداه ان العالم الوضعي في مادته التي تقع تحت حواسنا ، ليس الا صورة قابلة التبدل والتغير ، صورة شاحبة لحقيقة خالدة ثابتة ، ارفع وامثل وقد تكون هي وحدها الحقيقة الكائنة ، ويكون الوجود هذا رسماً مشوّهاً لدنيا مثالية اخرى ، لا تقع منا بحس وانما تلتقط عن طريقي الفكر المجرد والمخيلة . والعالم مادة وجوهر ، والاشياء تختلف بحسب مظاهرها المادية ، اما في الجوهر فانها تتقارب وتتشابه لان الجواهر « الشيئيّة » قسم من الجوهر المجرد الامثل الذي نجمت عنه وانبثقت منه . فينبغي اذن ان ننفي المظاهر الخارجية الكونية ، والا نعتبر وجودها الا بقدر ما هي تشفّ عن الجوهر الصحيح . وثم علاقة بعض الجواهر ببعض . وبالتالي فلا وجود للكون الا بقدر ما تلتقي فيه ذواتنا الجوهر . فنحن لا نبصر الكون الا من خلال ذواتنا ، وكينونة الكون ليست الا بنا . وكل المظاهر الكونية المادية في الـ «Cosmos» إنْ هي الا رموز . وكل ما يظهر هو رمز للحقيقة الحق . « فالحقائق مختبئة وراء الاشكال الرمزية . وكل موجود هو رمز للحقيقة ، وكل ما يقع تحت الحس ويظهر انما هو رمز » ٢ . وكذا تلتقط ذواتنا بواسطة الحس ما تنفعل به وما يلقحها بجو شعوري . وقد تنفعل الذوات لعوامل حسية مختلفة توقظ فيها اجواء متقاربة متشابهة

١) Schmidt. La titt. Symboliste, p. 110.

٢) A. Gide. Le Traité du Narcisse, p. 21 et 24.

غير متلازمة او متطابقة لان الاجزاء في النفس لا تتطابق . فلو فرضنا الجزء الاول احدثه عامل الحاسة « الشامة » ، واتى الثاني عن الحاسة « السامعة » ، وثالث عن حاستي الذوق او اللمس ، نتج ان جواهر العوامل الخارجية متقاربة ، فولوجها الى الذات – على اختلاف الوسائل – ترك اجزاء متقاربة (ولم نقل مطابقة لان التطابق لا يحدث الا في حالة شاذة مريضة اطلق عليها علماء النفس اسم (الشعور بالمرئي Le sentiment du déjà -vu)

فتلمس اعلام الرمزيين هذا التقارب في جواهر المظاهر المادية في الكون . ولما حصل تشابه في انفسهم من جراء تفاعل الذات مع العالم الخارجي استنتجوا ان التشابه في النتائج حاصل لتشابه في جواهر الاشياء . وجوهر الاشياء يعود الى الجوهر الأتم ، الى « المطلق » او « المجهول » او « اللانهاية » . وأثارت مشكلة بلوغ المجهول دنيا من الآلام في أنفس اولئك الشعراء المتشوقة . فجمدت انظارهم تحدق بالمطلق الذي لا يعرف الحدود عسى أن تعثر عليه في الكون . واكتنفت انفسهم لهفة دائمة وتشوق موجع نحو « اللانهائي » . وفي هذه المشادة بين الواقع والمطلق ، بين المادي والمعنوي ، بين النسبي والشامل ، تراوحت نفوسهم هاربة من الاول نازعة الى الثاني حتى اتفق لها ان تأتي احياناً ضرباً من « الكشف » الصوفي . فبلغ انتاجهم مبلغ الصلاة [١] .

ويرجع « بودلير » هذا التقارب الى غريزة الشاعر وهو يبحث عن الجمال في حنايا الكون : « ان الغريزة العجيبة الخالدة النزاعة الى الجمال هي التي ترينا الارض ومظاهرها كلمحة او كبعض صورة من السماء . » [٢]

ويقول «ملارمه» في احاديثه عن الشعر : « ان فكري فكر في ذاتــه ، وقد انتهى الى وجهة نظر صافية » . « فيك تجتمع الكينونة والفكرة فتجد الفردوس الذي لا يؤمل بلوغه الا بالموت » . ويقول : « ان فكري اجهدته سعة الكون الذي لا يعرف الحدود فأضاع مهمته ...» [٣]. ويضيف في مكان آخر : « وبينا انا حادب على شعري التقيت هاويتين افشلتاني ، احداهما « هاوية العدم » وكنت اجهل آنذاك البوذية » ... « اجل انني على بيّنة من أننا اشكال باطلة للمادة ، لكننا اشكال رفيعة ابتدعت الله والنفس ، رفيعة بحيث انى اود – في وعي ذاتي – ان ادفع هذه المادة الى الحلم وهي عاجزة عن بلوغه ، فاغني الروح وانشد العواطف المتشابهة التي تراكمت فينا منذ بدء العصور . [٤] »

---

١) يراجع في هذا الصدد كتاب : H. Bremond. Poésie Pure, p . 128.

٢) M. Eigeldinger, Le Dynamisme de l'Image dans la Poésie Fr. p . 125.

٣) Mallarmé. Propos sur la Poésie, p . 59, 77, 79.

٤) « « « « p . 86

وكانت هذه النزعة التي تبعدهم عن الواقع المادي شديدة ، حتى ان « بودلير » [١] ، عقب دغاربو ، عمد الى المخدرات ليحيى في غيبوبة الحلم . واما « رمبو » فهام في الكون يبحث عن وحدة شاملة تبلـــغ ما لا يبلغ ، واما « ملارمه » فانطوى على ذاته يسبر الفكرة المجردة الصافية .

ب — الاتجاه البيكولوجي نحو العقل الباطن

على ان انتحاء المطلق واللانهائي المجهول هذا لم يكشف لهم عن العلاقات بـــين جواهر الحقائق المختلفة التي في اثرها كانوا يجدون، وفي ظنهم انهم يكونون ،من العالم المخلوق الواحد، وحدة لا تتجزأ . فهم من الكون جزء لازم ، ولا حقيقة لهـــذا الكون الا في ذواتهم . فانطووا على الذات يسبرون غورها ، ووقفوا على الاعماق يستنبشون خفاياها ، علهم إن هم وجدوا جوهرهم الخالص ان يجدوا حقيقة الوجود المادي « Cosmos » . فيتمتعوا بالمطلق المنشود. وكانت قد شاعت نظريات العلامة «Freud» في العقل الباطن ، والعلوم النفسية ، عقب التيار العلمي الالماني ، وبعد شيوع نظريات بو [٢] ، ناحية في الشخصية الانسانيـــة لم يؤبه لهـا ، ولا تعرّض لها الادب . وهي ناحية لا تبرز الا بين الحلم واليقظة او في الحلم وحده ، آن تتعطل القوى العقلية المتعمدة الارادية الواعية ، وتطفر هي في تيار صوري غير منتظم لانه غير خاضع للعقل ، وغير متعمد لانه خلو من كل عمل ارادي ، وغـير واع لانه لا يرتبط مع الواقع البيولوجي اليقظ . وهـذه الزاوية من الشخصية الانسانية هي ما اتفقوا على تسميتها باللاوعي . [٣]

وجدّوا في اثر هذه الناحية المجهولة من الانسان علهم ان يقبضوا على الحقيقة الكبرى . فالعالم الخارجي ليس سوى صورة العالم الداخلي ورموزه [٤] . ولكن كيف السبيل الى استقصاء هذا العالم الداخلي ؟ وكيف يكشف عنه القناع ؟ في حالة الحلم حيث يتضح كل شيء امـام الفكر فيبصر في حوادث الكون ترابطا جديداً لم يتسن للعيون ان تراه في حالة الوعي . [٥] ويقول بودلير [٦] : « اذ ذاك تتحادث الالوان، وتتهادى الاصوات انغاماً موسيقية، وتتحدث العطور في عوالم الفكر . فللانسان اذن شخصية مزدوجة ، وينبري هذا الازدواج في عراك

---

١) راجع قصيدة Correspondances في بحثنا والتي تعتبر اساساً لبعض الاتجاهات الرمزية .
٢) لقد علق اعلام المؤرخين والادباء اهمية كبرى على تاثير ادغاربو ايضاً في هـــذا الاتجاه نحو الباطن
٣) راجع في هذا الصدد فصلا للفيلسوف برغسن في كتابه L'Energie Spirituelle الحلم ص : ٨٥ .
٤) Poizat, Le Symbolisme, p . 63.
٥) Ed. Poe et les Premiers Symbolistes Français, Seylaz p . 89.
٦) Beaudelaire, Curiosités Esthétiques, L'Art Romantique p . 228.

بين « الأنا الحقيقي » و« الأنا الآخر »، بين الذات الواقعية والذات الضبابية البخارية، وتنطبق هذه الظاهرة اللاواعية (حيث تعمل المخيلة الحالمة وحدها بتآلف صوري غريب اذ يتعطل المنطق) ، على انتاج رمبو في كتابه « الاشراقات » ، وعلى حذوه احتذت الفوق واقعيــة، تستغل هــذه الناحية في النفس الانسانية .

واذن فالذات تتدفق في جوفها الكامن بينابيع لا تعرف الاستقرار . وقرارة الاعماق لا تدرك الا كالوهج الخلب لفتة من الزمن ، وتزول ، فالاجدر ان نظــل منطوين ، متأملين ، وفي شبه غيبوبة الحلم حتى نستكنه المطاوي الغائبة في مفاوز الباطن ، وهذا كما ترى ضرب من ضروب التصوف . وهكذا فان الشاعر الرمزي يستقي من الحالات المتولدة في العقل الباطن ، ومن الازمات المبهمة في اللاوعي مواضيع قصائده . فهو يتأمل اعماقه، فتصبح اعماقه مداراً للانتاج . مما حداهم الى التوسع باسطورة Narcisse ، ونرسيس يمثل الجمال الذي ابى ان يقدم ذاته لحب ربات الاولمب . فانحنى فوق الماء يتأمل ذاته ، يتعشقها ويعبدها حتى قضى نحبه . ولقد عرض الاديب اندره جيد هذه الحالة بما ترجمته : « يتأمل الشاعر الورع ، وينحني فوق الرموز — وكل ما يظهر رموز — وينزل بهــدوء الى قلب الاشياء ، وعندما يلمح الفكرة في رؤياه ويبصر المنسجم المتلازم في كيانه ، وهذا الكيان عماد الشكل الناقص ، يفيض على هذا الشكل دون ان يأبــه له ، لانه عبوري ، فيعطيه شكلًا ابدياً هو الشكل الحقيقي المقدور ... لان الانتاج الفني بلورة ، وقسم من الفردوس تزدهر فيه الفكرة في طهارتها العليا .. الخ ... [١] »

ولكن النفس الانسانية تنطوي على ادران غزيرة . فهل يستقي الشاعر من الادران ايضاً مواضيع شعره ؟ . اجل . فلقــد تبدلت مفاهيم هؤلاء الشعراء للاخلاق . اذ ان الاخلاق لم تعد نسبة الفكر الفردي — الاجتماعي وانما اصبحت في التعبير الشعري . فالاخلاق بأن يستقي الشاعر آخر ما يستقصى ، ويعبر بتعبير صالح سائغ بحيث لا تعجز الالفــاظ عن تأدية الفكرة . فالتعبير الكامل عن كوامن الباطن هو فضيلة بحد ذاته . اذ تترجم الكلمة عن ناحية معينة ترجمة تامة كانها هي فكرة بحد ذاتها . ولكن اين امكانية الالفاظ من التعبير عن كل ما يختلج في الأعماق دون ان يعتريها شحوب ؟ أليست الالفاظ وسيلة ناقصة باهتــة عاجزة عن تأدية الصور والحالات العبورية والمخبآت الدفينة في قرارة النفس البشرية ؟

لم تكن العقدة آنذاك جديدة في الادب، فان قسماً ليس باليسير من نظرية « كارليل » قائم على تبيان عجز الألفاظ عن التعبير . ولقد اوسع الفيلسوف برغسن هذه النقطة درساً في كتابه

---

(١) A. Gide, Le Traité du Narcisse ,p . 24.

« البديهيات الوجدانية » . وكذا فانهم وجدوا الحقيقة الابدية في ذواتهم فتأملوها . يقول ملارمـــه :

« وبعد ان وجدت مفتاح نفسي ، ووسط دائرتها ، تمسكت كالعنكبوت المقدس بخيوط خرجتْ من حيز فكري ، احوك بها ، حيث تتلاقى ، ابدع التطريز ... وما الخلود النسبي اذا قيس بغبطة تأمل الابدية ، اذْ أتمتع بالابدية ، وأنا حيّ ، في عمق نفسي [١] » . غـــير ان مشكلة المعرفة بواسطة التأمل الذاتي الحدسي ولّد مشكلة اخرى مرجعها: كيف يتجسد الفكر الداخلي المتأمل ، بشكل فنيّ ، ولغتنا ثمرة العالم المادي لأنها بنت العقل ، والعقل حاصل العلاقات المادية ما بينها ؟ [٢] . وكيف يعبر المحدود عن غير المحدود ؟ وهل يتسع للكلمة ان تجمع مجمل المدار الذاتي اللاوعي؟ وماهي المزايا التي اذا اصطبغت بها الالفاظ غدت صالحة للتعبير التام ؟ وهكذا اصبح الادب على حد قول بول فاليري : « une extention des propriétés du langage » اي انه اصبح قائماً على « التوسيع في خصائص اللغة » ، فنشأ على اثر هـــذه الازمة اتجاه نحو توسيع الامكانيات الادائية في اللغة .

ج — الاتجاه الادائي اللغوي - وسائل البلوغ

تسود العالم فكرة ان الموسيقى هي ارفع الفنون اطلاقاً لانها اوسعها امكاناً للتعبير عن عن المع المكنونات الباطنة ، ولأنها تعبير غير اقليمي محلي ، ولانهـــا تكيّف نفسية السامع المستوعب قيمها ، بحسب تراوحها ، فتتسع النفس حتى تنطلق الى ارحاب لا تعرف القرارة ، او انها تنخفض فتغيض وتنسحق وتستدق مظهرة مدى تأثير الايحاء ، وتولد في نفس السامع معنى الهزّات والاوهام ، وفي الحقل العقلي تنقشع الانغام عن شبه وضوح ، عن مُثل فكرية وعن صور مجردة لا تتمثل الا في الرياضيات لما فيها من انسجام . وشاعت موسيقى « وغنر » تعبّر عن اعمق الاسرار الانسانية ... وكان في جلال انغامه يفوق الانسان : بالارادة ، والشوق ، وضبط الذات ، والضغط العصبي ، والانفجار . وكان بودلير يقول عنه :

« Par cette passion, il ajoute quelque chose je ne sais quoi de surhumain; par cette passion il comprend et fait tout comprendre.3»

وكأنما عرف في « وغنر » سيد العناصر الادائية كما كان يبتغيها . ويورد صاحب المجلد القيّم ان « وغنر » كتب « لبودلير » رسالة بتاريخ ١٥ نيسان عام ١٨٥١ يذكر فيها الغبطة القصوى التي شعر بها لدى اطلاعه على مقال الشاعر الفرنسي عنه . وغدا بودلير منذ عام ١٨٦٠

---

١) Mallarmé. Propos sur la Poésie p : 70 — 71.

٢) Bergson — L'Evolution Créatrice p . 1.

٣) Ferran. L'Esthétique de Beaudelaire , p . 354.

يضرب على غرار الموسيقي ويخلع على الشعر تلك الخصائص التي تفردت بها الموسيقى الوغنرية من هواجس واحداس [١]. وعليه فنلتقي النظرة الجمالية في الشعر والنظرة الجمالية في الموسيقى، وان اختلفت الاهداف في بعض النقاط. وكما كان يخرج « وغـنر » من الافرادي العرضي الى العام الابدي، ويغمر المستمع ببحر من الضياء، فاتحاً امامه ذاته الباطنية التي لا تبلغ. كذا اعتزم بودلير ان يجعل من الشعر: « آلة تستحث الشعور الانساني وفي وسعها ان تبلغ المطلق بواسطة الايحاء والعلاقات التي لا تعرف النهاية » [٢]. وكما كان للموسيقى تأثيرها في الادب كذلك كان للأدب تأثيره في الموسيقى.

وشعر الادباء بعد وغـنر، وعن طريق بودلير بنوع خاص، ان الموسيقى استهدفت مرامي الادب وبلغتها بالجد والظفر، فعمد الادباء في الربع الاخير من القرن التاسع عشر الى ان ينتزعوا من الموسيقى خصائصها الادائية، وان يطبقوا هذا الخصائص في الانتـاج الشعري، علهم بذلك يحققون شيئاً من هذه الاستحالة الادبية التي سموا اليها، واطلقوا عليها اتفاقاً اسم « الشعر الصافي ». مع العلم بان الشعر لا يبلغ كامل الصفاء. وعليه استنتج « فاليري » ان الرمزية سميت « شعراً صافياً » وحددت بقوله: « ان ما يطلق عليه اسم الرمزية هو عقد النية المشتركة بين مختلف اسر الشعراء ليستمدوا من خيرات الموسيقى خيراتهن وارزاقهن. » [٣] ويقول ملارمه: « ان الموسيقى منذ وغنر لازمت البيت الشعري ملازمة فنشأ الشعر وتكون. » [٤] فكيف حاول الرمزيون ان يرفعوا الشعر الى الصفاء، وان يستخدموا الخصائص الموسيقية؟ يرجع ذلك الى البنود الآتية:

١ — الايحاء والموسيقى غرضها ايحاء حالة في نفس السامع. — الصرخة اصل الكلمة والمعنى غرضها الاساسي. والكلمة نوعان من حيث معناها. فمنها مـا يلازم المعنى المحدود، ومنها ما يستعمل ليولد في نفس الآخرين حالة شبيهة بحالة واضعها، وهذا ما يستدعي الحس والفكر والتأمل، حيث تتحـد قوى المبـدع الاول بقوى القـارىء. فالألفاظ والحالة هـذه تهيء حقيقة مستقبلة اكثر مما تفسر حقيقة راهنة ماضية. وكـذا تصبح اللغة جهازاً من الصور، لانها توقظ هذا الجهاز، وتولده. و« قلت » تولده لانها لا تخلقه من العدم بل تساهم في تنميته واتساعه. فالفهم يصبح ايقاظ حالة شعورية وحلم وتأمل.

---

١) Ferran. L'esthétique de Beaudelaire p, 356.

٢) « « « « p. 358.

٣) Paul Valéry, Varieté I, p. 95.

٤) Mallarmé, Divagations. p. 214

فلا تعود اللفظة اشارة محدودة بل اداة انفعال [١]. وتختلف هذه الانفعالات باختلاف الافراد والظروف الزمانية والمكانية والبيولوجية وغير ذلك مما يكوّن المعادلة الشخصية . وهكذا تغزُر القيم اللغويّة. فبديل ان يكون للفظة من حيث معناها قيمة محدودة ، يكون لها ، من حيثُ انها اداة مؤثرة ، قيمة لا تعرف الحدود . فالنغم في البيت الشعري، والجرس الموقع، والنأمة الصوتية توسع هذه القيم كما سنرى . والشعر الصافي من هـذا القبيل ، يقرر انتصار الالفاظ الايحائية على الالفاظ الوضعية المحدودة الشيئية ، والغرض انما هو رفع القارىء الى مستوى الشاعر . وليس من المحتم ان تتعادل الحالات النفسية فيهما . اما التساوي فيستحيل ولكن العدوى قـد تبلغ في القارىء حالةً ارفع من حالة الشاعر . « فالذي يضع العقدة الحسابية ليس من يضع لها الحلّ الامثل على حد قول فاليري [٢] . » مما يفضي الى ان الكلمة الواحدة قد توقظ في مختلف الافراد اجواء شتى . وهذا سبب من اسباب الغموض اللغوي وعدم تضمين اللفظ معناه المحدود الوضعي ، والداعي الى تفوق الفن على الطبيعة ليصبح ضرباً من ضروب المخدرات . وكذا فلا يُصور الشيء بكامله وانما يُكتفى بالاشارة الى بعض اجزائـــه .

وخاصةُ الايحـــاء قائمة على امكانياته ، لان الايحاء كالعتمة يوسع الافتراضات ويطلق المخيلة والشعور والتأمل . فالايحاء يحوك ألوفاً من الخيوط الملونة حول مغزل النفس، او قل انه انتظار شيء سيحدث ؛ وفي الانتظار لذة لا تعرفها الحقيقة الواقعة . وكأنما تنقسم الالفاظ الى نثرية وشعرية . والشعرية هي الغرض . ومن هذا القبيل فن التصوير الزيتي ، حيث يولد انسجام الالوان ، واظلالها ، وادهان بعض الخطوط والاجزاء ، في نفس المتمتع، جواً ايحائياً شبيهاً بتأثير الالفاظ الشعرية . وفن « رمبراندت » هو من هذا الباب ، حيث تحمل اللوحة اليك ما ينطلق وراء الخطوط والالوان ، وفي هذا الاتجـــاه يقول احدهم :

« Deux choses sont également requises : l'une est certaine somme de complexité ou plus proprement de combinaison; l'autre une certaine quantité d'esprit suggestif, quelque chose comme un courant souterrain de pensée non visible, indéfinie ... c'est l'excés dans l'expansion du sens qui ne sait être qu'insinué. » 3

وللمشترع ملارمه قول صراح بهذا الصدد : « ان ما شيد من صروح ، وللبحر ، والوجه الانساني، متعة لا يؤديها الوصف ، بل يحمّلها الايحاء » [٤] . واذن ففي الايحاء غنى للفكر ، لان

---

١) راجع بهذا الصدد ما كتبه G. Dumas في دراسته الشهيرة « Le Traité » وما جاء في كتاب Paulhan, La Double Fonction du langage.

٢) F. Le Fèvre, Entretiens avec Paul Valéry.

٣) Bremond, La Poésie pure, p . 118.

٤) Mallarmé, Divagations, p . 245.

فعل اللغة الايحائية الرئيسي هو توليد مجاري فكرية وشعورية ، تمازجت ام تفرعت . [١] »

والشعر الرمزي بتحديده شحنة ايحائية . « ففي هذا الايحاء يتراكم السكوت ويحفظ ويمتدّ . هذا ما يبدو في ابتسامة « الجوكوندا » وفي « اصبع يوحنا » المرفوعة في تمثال دي فنشي . ثم ان الايحاء بمثابة عصا رئيس الجوقة الموسيقية . فكما ان سيلاً من الموسيقى يتدفق تحت شارته ، كذا تنبجس الدنيا الداخلية بانفعال اللفظة الايحائية . ولقد رأينا بحسب تحديد « كانت » ان الرمز يوحي الشيء الذي يرمزه ، وذلك معوّل ، في مدى سعته ، على استعدادات القارىء ليشارك المبدع في خلقه . فمن شأن الرمزية اذن ان تولد الشعور بالايحاء لا ان تصفه . واحياء الشعور بالخلاص والانعتاق والانطلاق في القارىء ... كان الادب الرومنتيكي يُحمّل الالفاظ معانيها المادية الوضعية ، فاذا الفاظه اشياء وضعية محدودة ، كثيراً ما تعجز عن نقل الحالة والجوّ من الشاعر الى القارىء . اما الرمزيون فكانوا يجعلون من الألفاظ « لهاثاً شعورياً » على حدّ قول تيبوده [٢] . ولربما وردت الألفاظ دونما رابط غرامطيقي يربط بينها في البيت الشعري ، فتنفرد انفراد حبّات المسبحة تتساقط واحدة واحدة وتنفتح مابينها عوالم واضحة تتسع دائرتها النورية في ارحاب نصف مضاءة ونصف مظلمة . وكان من هذا الاتجاه أن غدا الادب رحيباً لايقف عند حدّ ، ولا يُستنفد ، وكلما استقصيناه امتدّ وتمادى . فالشعر بخلاف النثر العلمي المتناهي يكسب صفة اللانهائية بواسطة الايحاء . مما حدا الاديب فاليري الى مقال عنوانه L'infini Esthétique في كتابه « قطع عن الفن » [٣] .

ويقول برغسن في مفعول الايحاء وتأثيره :

« L'objet de l'art est d'endormir les puissances actives ou plutôt résistantes de notre personnalité, et de nous amener à un état de docilité parfaite où nous réalisons l'idée qu'on nous suggère, où nous sympatisons avec le sentiment exprimé. Dans les procédés de l'art on retrouvera, sous un forme atténuée, raffinée et en quelque sorte spiritualisée, les procédés par lesquels on obtient ordinairement l'état b'hypnose . (4)

هكذا يتسلل من خلال الالفاظ الايحائية لون من السحر ، يُخدّر القوى العاملة الواعية في القارىء ، ويفرض عليه ، دونما وعي ، حالة المبدع الشعورية ، كتأثير المنوم في عملية الضغط المغناطيسي . ولا جدل في ان التأثير الفني خفيف ، وانما هو من الطبيعة نفسها .

والامثال التي تتوارد وافرة .. نخص منها بالذكر قصيدة بودلير « دعوة الى الرحيل » .

---

١) Paulhan, La double Fonct. du lang, P . 169.

٢) Thibaudet, La Poésie de St. Malarmé, p . 123.

٣) Valéry, Piéces sur l'art N. R. F.

٤) Bergson, Les données Immédiates de la Conscience p .11.

وقصيدة، « رمبو » « السفينة السكرى » و« L'après-midi d'une faune » لملارمه الـتي حققها الموسيقي De Bussy في موسيقى هوائية ، ايحائية ، تغادر في المتمتع شعوراً ، كالذي يتصاعد من قراءة هذه الرائعة التي هي مطلق ايحاء ، ومحض حس غامض . ثم ان الرؤيا الشعرية لا تتم الا بالايحاء .

« la suggérer, voilà le rêve » . . . (Mallarmé) —

٢ — الابهام والحلم — وهو ايضاً من جوهر الموسيقى ، لان الموسيقى « حالة » ، وفي كل حالة شيء من الابهام او هي الابهام كله لما فيها من عدم انتظام، ولما يكتنفها من الاضطراب. والابهام غير الغموض ، وقد يكون الغموض نتيجة له . فبينـــا تنطبق كلمة غموض على القصيدة بكاملها ، تستعمل لفظة إبهام لعـــدم التنويه الكامل بالشيء الواحد فيهـــا . وكان هـــذا من اهدافهم لان الوضوح في عرفهم مبتذل . وكان جماعة البرناس قد اتقنوا اللوحات الواضحة وبلغ فيها « ايرادية » و« دي ليل » محط الكمال، فاعتمدوا الابهام اجتناباً للابتذال . فمن الاسفاف في رأيهم ان نصور الشيء المادي بكامله ، لان تلوين الشيء بالألوان الكاملة ووضعه خالصاً ، لا يولد في القـــارىء معنى السحر العجيب والغرابة التي ينشأ فيها الحلم . فعلى الشاعر ان لا يعرض الحقيقة لنور ساطع ، بل ان يرفعها خلف وشاح خفيف ، فتطلع شيئاً فشيئاً وقـد حفّت بها الاظلال ... و « الاظلال » و « الحلم » يمسحان الواقع بعطر الجمال. ومن هذا الاعتبار عقدوا على ان التنويه بالشيء في تمامه يضيع عـــلى المطلع لذة الاكتشاف المتدرجة . فهم كما ترى يجعلون من الاكتشاف — وفي الاكتشاف صعوبة - متعة القراءة وعنصراً ملازماً للقصيدة . وعليه ينبغي ان نقف حيال الاداء مستكشفين ، بينما يسع القارىء ، في النصوص السهلة العادية ، ان يقرأ اللفظة التاليـــة بمجرد قراءته بعضاً منها . وينبغي ان نتلافى الانبساط الواضح في الشعر وان نستنبط المتضمنات استنباطاً ونكتشفه اكتشافاً ممتعاً يطل شيئاً بعد شيء . وفي هذا الاستنباط نفسه سرّ التقارب والتفاهم الروحي بين الخلاق المبدع وبين القارىء .

قال ملارمه « تسمية الشيء تفقد ثلاثة ارباع البهجة القائمة، في القصيدة ، على الاستكناه شيئاً بعد شيء . ان استعمال هـذه الاعجوبة الصغيرة هي الرمز بعينه » .[١] وهذا ما قصد اليه الشاعر « فرلين » اذ قال في المذهب الشعري :

Rien de plus Cher que la chanson grise,
Où l'Indécis au précis se joint. (2)

---

١) Thibaudet . La Poésie de St. Mallarmé p : 109.

٢) Verlaine, Choix de poésies, p : 191.

فهو يضع على الشعر مسحة من السكر ، يكتنفها الابهام . ويضيف ملارمه في موضع آخر « يتم الشعر عندما تذوب الانشودة والرؤيا في لذة مبهمة النشيد [١] ». ويقول بصدد قصيدته هيرودية، عام ١٨٦٤ : « انني على ابتداع لغة تنبثق من سنين جديدة وضعتها للشعر واحددها بكلمتين : ان تصوّر مفعول الاشياء فينا لا الاشياء في ذاتها . » [٢] وهم لم يعطوا الالفاظ معانيها المعتادة ، بل وضعوها في شبه زورق من الاحلام والابهام لتبلغ الى ابعد حدود التعبير. ثم ان الحلم في فلسفتهم يغمر كل شيء، والحقيقة مبطنة بالحلم. قال بودلير : « ليس لكل ما في الارض الا وجود جزئي ، وما الحقيقة الحق الا بالحلم ». ويورد ملارمه من بعده ايضاً : « اجل انني لأدري اننا لسنا سوى اشكال مادية باطلة . [٣] ». واذا كانت الحقيقة بالحلم، فعلى الشعر ان ينحسر عن مادة الحقيقة الراهنة وان ينطلق الى معالم الحلم، فالحلم هو الحقيقة، واذا تحـلّى الشعر بلون الابهام غدت طبيعته من طبيعة الحلم جوهراً . فتعرض الاشياء الموما اليها في الانتاج الشعري احلاماً تمر ، وتبرز « في ظل متعمّد ، بالفـاظ غير مباشرة ، هي اخت الصمت ... ويُشرق من حروفها وهمٌ يعادل نظرنا الى الاشياء . » [٤] ولقد تقوم الحروف مقام الاشياء فترتمي على الألفاظ اظـلال تستدل منها المعاني وتستنتج . لذا لم يطلب فرلين الألوان بل طلب الأظلال - كما مرّ بنا في باب بحثنا في مبدأه الشعري .

اما تعمدهم الابهام فنتيجة حاجة بيّنة في رسالتهم الشعرية : وذلك أن ادبهم ادب اجواء مرتكزة على هذا العامل « الابهامي » المساعد على خلق الجو النفسي الذي توقظه القصيدة في ذات القارىء . ولو ان المعاني أتت واضحة ً كالمنطق ، لأعياهم أداء الجو او الحالة ، لما في المنطق من وضوح وفي الجوّ من ابهام . ثم ان شعرهم كثيراً ما يأتي تعبيراً عن ناحية غامضة في الذات ، ولا ريب في ان تكون الطريقة الابهامية أصلح الى توليد الحـالة الغامضة في النفس من النص الواضح لِما بينها وبين الغرض المقصود من تشابه . فمن العسير ان نعبر عن الاغوار البعيدة الغائبة فينا ، الدائمة التحريك والتغيير والتدفق بشكل جامد، محدود، واضح وضاء . فكيف يُعبر الجامد عما هو متحرك . وفي عدم الاستطاعة هذه «قصور » و « مبرر». قصور لان ما يميز الفنان عن سواه وسعهُ على تأدية الأزمات النفسية بشكل جميل ، مما يعجز عن ادائـه سائر الناس . «ومبرر» لان الغرض في الشعر الرمزي لم يكن التفسير بل العدوى ونقل الحالة . وخير الوسائل للاعراب عن المبهم عن هذه الحالة وضع غشاوة خفيفة

---

١) Mallarmé, Propos sur la poésie p . 19.

٢) » » » » p : 43.

٣) H Mondor, Vie de St. Mallaymé, p : 193.

٤) Mallarmé, Divagations, p : 326.

امام المعاني . فيعبر عن المبهم بابهام يشبهه ليؤدي بكليته أو ما يقاربها .

قلنا اذن إن شعرهم يستدعي التأمل والحلم ، وان عماد ذلك هو الابهام ، فالابهام « هو المفتاح الذهبي الذي يفتح هيكل الحلم ، وهو الحجر الفلسفي الذي يحوّل الى حلم كل مادة يحكها » . قال احد اعضاء الاسرة الرمزية الذين كانوا يترددون الى « احاديث الثلثاء » في منزل « ملارمه » : « لم نفتش عن الجمال ، لانه من اهداف البرناس ، بل كنا ننشد المفتاح الذهبي الذي يفتح امامنا باب الاحلام في البيت الشعري » .[١] وشرح ذلك ما اورده «Gourmont» عن تأثر الرمزيين بالتيار الفلسفي الذي عمّ اوروبا بين ١٨٤٥ - ١٨٧٠

قال :

« In relation to man, the thinking, the subject, the world, all that is external to the « I », exists only according to the idea of it which he shapes for himself. We know only phenemena, we reason only concerning appearences : all truth in it self escapes us:the essence is Inapprochable. It is this fact which Schopen - hower has popularized in his very clear and simple formula: The world is my representation. » 2

وما مؤدّاه : إن الكون انما يوجد بالنسبة الينا . الحقيقة الحق لا ندركها ، والجوهر لا نبلغه ، وما نعرف غير المظاهر . ليس الكون الا تشخيصي .

هذا ما عممه شوبنهور وهذا ما وجه الرمزيين نحو « الحلم » يلقون فيه الحقيقة . ولنضع نصب اعيننا ان الرمزية كانت ردّ فعل في وجه ما سبقها من الادب ، فانّ طرحت سطحية الرومانتيكية الواضحة ، ومن وضوح البرناسية المادية ، فأصبح الحلم باباً من الابواب الادبية . وكيف يدرك « الحلم » وكيف يعرب عنه . قد يكون « الابهام » امثل الوسائل ، فعمدوا اليه لأن عتمة الابهام تفسح الحدود المادية وتدعو الى التأمل وبالتالي الى جوّ شبيه بالجو الذي توسعه الموسيقى الكلاسيكية في البصائر .

٣ـ الايقاع : « ان الالفاظ بمعناها المألوف توحي معنى جديداً ، رفيعاً ، عجيباً ، ضرورياً ، فتعبر الالفاظ عما نفحها به الشاعر . ويُدخل هذا التيار الصوتي المنظم سامعه الى فكرة الخلاق ، فتثمر فيه . »[٣] وشاعت بين الناس فكرة مرجعها ان الرمزيين اعتبروا الشعر موسيقى ، ويعود سوء فهم معظم النقاد في هذا الباب ، الى بيت ورد في «المذهب الشعري»

١) Poizat, Le Symbolisme P. 143.

٢) Lewishon, - The Poets of Modern France p. 8.

٣) Bremond - La Poésie Pure p. 54.

عند فرلين ، وقوامه : « الموسيقى : الموسيقى : قبل كل شيء » . والصواب ان الرمزيين لم يتصوروا الشعر موسيقى ، لا، ولا نشدوا وسائلها، ولكنهم ارادوا غاياتها بواسطة الامكانيات اللفظية ، كما يبعثوا في المتذوق ما تبعثه الموسيقى في مستمعيها . وذلك ان الألفاظ اذا كان مرماها التصوير والوصف، تمّ لها ذلك عن طريق التشابيه والاستعارات والمجازات، اما اذا كان المراد منها النغم الموقع ، فالنغم من طبيعة الحروف ، صوتية كانت ام غير صوتية . وكان الموسيقي « وغنر » يحاول ان يصهر الفنون جميعاً في الفن الموسيقي باعتباره أتمها انسجاماً وانتظاماً. مما حدا بعض النقاد الى القول :

« All art constantly aspires towards the condition of music, and the perfection of poetry seems to depend in part on a certain suppression of mere subject, so that the meaning reaches us through ways not distinctly traceable by the understanding' » 1

ويشير « بايتر » الى الانسجام والتناسب المتوجب على المبدع في جميع المظاهر الفنية ، وفي مختلف اقسام الانتاج واجزاء هذه الاقسام . ثم الى الخاصة الادائية التي بها تُبلغ حالة الخلاق دون ان يكون نقل المعنى المحدود ضرورياً . فينبغي اذن ان تتآلف هذه الاجزاء في الوانها واظلال الوانها ، في احجامها المتعادلة ، كما تتآلف النغمات المنبعثة من الانتاج الموسيقي . وقد لا تنطوي هذه الاصوات على معنى من المعاني المحدودة المألوفة لان الموسيقى بوجه الاجمال لا تحمل معنى وضعياً ، فليس من موجب لبحث للمعاني الضيّقة فيها ، بل الغاية كل الغاية في أداء للحالة النفسية ، التي في الشاعر ، وإثارتها في اعماقنا . والحروف بطبيعتها وجوهرها صوتية ، والالفاظ إنما هي بحد ذاتها اصوات ، قد تكون حملت من المعاني — في طور تكوينها — شيئاً ، اما الآن فلها قيمة صوتية ليس الا . ولقد يتهيأ لهذه الحروف ، اذا تمّ تآلفها ، واملاسّ ايقاعها ، ان تحدث ، بتكرار القراءة الجهارية ، في القارىء انفعالاً داخلياً ينبثق عن جو . والذي يثبت الشعر فينا انما هي الحالة الشعرية بحد ذاتها ، وهي تبلغنا عن طريق الايحاء والايهام والغناء الموقع بنوع خاص. «فاذا روعي التناسب الايقاعي ، وهو روح الشعر ، كان للقصيدة تأثيرٌ الهيّ حدسي يتعدى الوعي ويخضعه » ٢ .

واضيف ان القصيدة لا تظهر بدءاً كمعنى منقطع جـلي ، بل كنغمة موسيقية ، تنمو رويداً رويـداً حتى تبلغ الوضوح ، فتستحيل كلمات ، وغب ذلك تتبلور الفكرة في الفاظ تتراوح والنغمة الموقعـة . قال « شلر » : « كلما جلست لانظم شعراً — بطريقة شعرية —

---

١) Bremond, La Poésie Pure p. 117.

٢) Bremond, La Poésie Pure p. 124.

اول ما يبدو لي انما هو العنصر الموسيقي في الشعر » . وجاء عن « فلوبير » : « ان بيتاً جميلاً من الشعر ، وان لم ينطو على معنى ، أفضل عندي ، من بيت له معنـــاه وليس من الجمال بشيء » [١] . ويقول بول فاليري : « لم تكن المقبرة البحرية في البدء غـــير صورة منغمة في خاطري » [٢] .

وهكذا اعتبر الرمزيون ان قراءة الشعر « بطريقة شعرية Poétiquement » لايفترض فهم المعنى حتماً . فالشعر بهذه الوسيلة الايقاعية ، يرجعنا الى حالة تكوين القصيدة في نفس الشاعر ، لانها ، آنذاك ، لم تكن الا ايقاعاً وصورة منغمة . والحقيقة ان الايقاع هذا يوحد بين نفسنا والواقع ، وان الحالات النفسية تتابع بواسطته في نفس القارىء عن طريقين بيّنين :

طريق فيزيولوجي ويكون بتكرار الاصوات المنسجمة في الحروف ، بالرغم من اهمال المعنى ؛ وهذا اشبه بتأثير المتصوفة ، وهم في حلقات الذكر يرددون ألفاظهم المعهودة مئات المرات حتى يغيبوا عن الوعي وتنفتح امامهم عوالم الكشف . وطريق نفسي لان النغم اذا تناسب واتزن يطرب ويهز ، ويهيء الحالة الشعرية كالتي تحمل الشاعر على الابداع . وهكذا يستطيع المتذوق ان يشارك الخالق في حالته ، وان يتممها بحسب مؤهلاته وقواه الاستيعابية ، فيصبح خلاقاً بدوره .

ولما كان غرض الشعر في عرف الرمزيين ، خلق الحالات النفسية قبل ان يكون نقل المعاني المحدودة ، اتضح ان يعنوا بالعنصر الايقاعي ليتمكنوا من استيفاء غرض الشعر الذي استهدفوه . فالشعر ينبغي ان « يغني » ، اي ان يكون موقعاً بانسجام . ولذلك لا يفضي الى زعم البعض بان هذا الشعر خاو من كل معنى فحسب ، وانما يكون معناه ، والحالة هذه ، قائماً على الجو الذي يولده ، او هو الجو بعينه . فان الكلمة لا تعود صورة للفكرة بل تغـــدو ، بواسطة الايقاع ، تلك الفكرة بحد ذاتها . ولقـد اسهب الفيلسوف الالماني « شوبنهور » في امكانية ذلك في كلامه على نظرية الجوهر (Théorie de l'Essence) .

ويتلمس بعض التناقض ظاهراً بين ما جزمنا به بقولنا اعلاه ان الرمزيين لم يتصوروا الشعر موسيقى ، وبين ما بلغنا اليه في انهم رموا الى خلق اجواء لا يولدها بين الفنون بشكلها الأتم الا الموسيقى . والواقع انهم استعملوا الخصائص الموسيقية باتخاذهم القيم الصوتية في الحروف وفي الالفاظ ، تارة متقاربة ، وطوراً متبـــاعدة ، بحسب اقتضاء الموقف ، واحدثوا بتآلفها وامتزاجها ايقاعاً او « غناء » ، اذا شئت . « فالغناء » شيء والموسيقى شيء آخر . والغناء

١) Bremond- La Poésie Pure P. 124

٢) Valéry, Variété III p. 68.

ليس من طبيعة الموسيقى ولا من جوهرها وانما قد ينتهي بانغامه الى النتائج التي تنتهي اليها الموسيقى . ان في فن « النحت » و « المثالة » و « البناء » والتصوير موسيقى ، كذا نراها في الشعر . الا ان كلا منها يختلف جوهراً عن سواه وان تقاربت الغايات . وهذا الفرق في الجوهر قديم يرجع الى زمن ارسطو .

وليلاحظ انا لم ننف عن انتاج من سبق الرمزيين ، من شعراء عالميين ، هذه المزية الغنائية . فأبياتهم التي تغني والتي تنقشع عن حالة نفسية اوفر من ان تحصى . الا ان عنايتهم لم تكن عناية يقينية واعية بل انت ربما عن طريق الحدس في ارتياح النفس وابتهاجها حيال الايقاع المحدث من تآلف الالفاظ . او انها نشأت بعادة النظم وقوة الاستمرار . وان الغناء لم يكن غاية بحد ذاته . اما الرمزيون فلم يرتضوا ما هو من مضمار « الميكانيكية » والبديهة في العمل ، بل حاولوا ان يستنبشوا الانتقال الغنائية في الحروف ، فالمقاطع ، فالكلمة ، فالابيـــات ، فالقصيدة ، واصبح الغناء غاية واعية مستقلة بنفسها . مما حدا « René Ghil » الى وضع كتابه المعروف Traité du Verbe والى اعداده مختبرات هدفها تقدير القيم الصوتية وحصرهـا في كل حرف من حروف الكلم . وقد جمعت ، في حين من الاحيان ، عدداً وفراً من الطلاب .

ولا يخفى ما لهذه الجهود ، على حسنها ، من صبغة الاصطناع والتكلف . فلربما استحال ان يحدث ايقاع الحروف المتآلفة لوناً واحـــداً من الحالات في الناس اجمع ، حتى وفي الشخص الواحد في ازمان وشروط مختلفة . ثم أيمكننا ان نفسر ونشرح الانفعالات التي تثيرها الحروف – اذا اجتمعت بشتى امكانيات الجمع – في ذواتنا . غير ان في وعي بعض الامكانيات تنبهاً اكيداً الى كيفية تكوين نواحي الجمال في الاداء الشعري تكويناً واعياً .

أما افتراضهم القائل ان الشعر غناء ، ففيه رجوع الى حقيقة الشعر وحقيقة الحياة التي تختلج فيه . قال « ملارمه » في « احاديثه عن الشعر » :

« هنا تكمن حقيقة الحيـــاة ، في الغناء ، بشكلها الاسمى » [١] . ويقول في مكان آخر : « الشعر ، فيما اظن ، امتزاج الغناء بالفكر وبالايحاءات الخارجية امتزاجاً لا يقبل الانفصام ، وبه ننتشيء » [٢] . ونعتبر هذا التحديد اقرب الى المفهوم الشعري العـام من سواه ، اذ ينجم ان الغناء ليس مادة الشعر الواحدة وانما فكر عميق مثالي مجرد ينطوي في الغناء الحـادي . اما مادة هذا الفكر ومداره فيعودان الى اتجـــاهين اشرنا اليهما في النقطتين الاولين من اهداف الرمزيين : « الاتجاه الغبي » في قصيدة L'Azur ، (الجلد) « لملارمه » (ص: ٣٨) ،

(١ Mallarmé- Propos sur la Poésie. p. 166.

(٢ » » » » p. 164.

وفي فكرة اللانهاية في قصيدة بودلير (Le Gouffre) « الهاوية » ، وفي فكرة الانسان الزائل الفاني وشعوره بالعدم كما في (Le goût du Néant , La Charogne – l'horloge) وتشويهه لانسجام الخلق L'héauTontimorouménos ،وفكرة الانسان الواقف وجهاً لوجه امام الكون والقدر في قصيدة رمبو « السفينة السكرى . » وغيرها جدُّ عديد .

ونقطة الغوص على عوالم اللاوعي والعقل الباطن ، في رفع العبادة للذات الجميلة [١] والتأمل الباطني من مثل Brise Marine لملارمه « Prose pour des Esseintes, في الخلق الذاتي الشعري وكذلك La nuit d'Idumée . ولفرلين في اغنية الخريف وغيرها حصيٌ عديد من القصائد التي تنحو هذا المنحى لانه اتجاه شعري شغل عبقرية الشعراء ما يربو على نصف قرن.

فيتبين ان الغناء يحمل الى المتذوق حالة نفسية ، وهذه الحالة المتحركة الوثابة التي لا تعرف الاستقرار تتدفق ضمن دائرة الفكر الكبرى . وهكذا تنتقل الفكرة القصوى المجردة ،والقصوى اللاواعية بواسطة الغناء والايقاع . إذ ذاك يتخدر القارىء ، فتغمره نشوة الابتهاج وهو لا يعي السبل التي سيرته الى الغيبوبة الشعرية . غير اننا لن نتمكن من بلوغ هذه الحالة اذا لم نتملك جميع قوانا المفكرة والشاعرة ، لتتم لنا اهلية الاستيعاب وبالتالي لنعيش هنيهةً ، في هذا البحران . قال ملارمه : الفن الاكبر قائم على انه يرينا انفسنا – ونحن في اقصى ما تتملك القوى – اننا في حالة نشوة دون أن نعلّل كيف بلغنا هذه الذروات » [٢] . والقول صراح في رسالة اخرى بتاريخ ٧ آذار عام ١٨٨٥ :

« ... dans cet acte de juste restitution qui doit être le nôtre de tout reprendre à la musique ses rythmes qui ne sont que ceux de la raison et ses colorations mêmes qui sont celles de nos passions évoquées par la rêverie, vous laissiez un peu s'evanouir le vieux dogue du vers. Plus nous étendons la somme de nos impressions et les raréfions, que d'autre part, avec une vigoureuse synthèse d'esprit, nous groupions tout calà dans des vers marqués forts, tangibles et inoubliables. »

٤ – التخلص من العنصر النثري : [٣] منذ كان الشعر ومنتجوه فريقان،فريق انتاجه ثمرة البديهة ، والكفاءات الطبيعية ، خلق الميل الشعري فهو فيهم سجية ، يعبرون عنه بسيل من الألفاظ التي تقارب المقال بديهة فلا يقفون على دقائق التعبير ولا يتبصرون في مختلف الامكانيات الادائية . وفريق آخر نظر الى الفن من وجهة اخرى ، فلم يكتفوا بما اضاءته العبقرية في غياهب انفسهم،ولم ترتح مشاعرهم الى التعبير البديهي السهل ، ولا لامستهم البهجة امام الهيكل الكلامي البديهي كما اختطه الفريق الاول ، فعزموا على بنيان هيكل كلامي

١) تستخلص هذه النزعة في قصيدة لبول فاليري عنوانها Cantate du Narcisse وفي اسطورة نرسيس لاندره جيد ، وقد ورد ذكرها

٢) Mallarmé, Propos sur la poésie. p . 39

٣) راجع ما ذكره Thierry Maulnier في توطئة للشعر الفرنسي ص : ٥٥ وما يلي

ثان ، اجدر من الاول لاحتواء ذواتهم والكون ، وانفعالاتها المتبادلة ، فطفقوا ينمقون حجارته ويصقلون اطرافها الناتئة ، ويشجبون ما يكسرُ الانسجام الموسيقي فيها ،ويخففون من الاضواء حيث يقتضي الامر ، ويرفعون سجف الظـلال حيث يُستوجب ذلك، ومـا عتموا يزركشون ، ويضيفون ويحذفون ، وينمقون حتى شارف عملهم النهاية . والحق انهم غادروه وفي انفسهم غصة ، لاهمال قدأفلت ، وفيها نـدم لان العمل مفتقر بعد الى خرت ازميل ، او اضافة وهج في احدى الأعمدة ، أو لان الحجارة لم يتم لها ان تتحادث فيما بينها، او لان الاعمدة التي ستحمل لون الدهر ،وزرقة الجلد لا تتناقل الغناء مُنسجماً لأن في غنائها خللاً بعد . ومن عداد هذه الفئة الثانية كان الشعراء الرمزيون .

ولم يكن الرمزيون سبّاقين ، فلقد اقتبسوا فكرة الكمال الفني الموسيقي من بنـاء الهياكل اليونانية وتماثيـل « النهضة » ، وبحثوا عن اسرار الاعجاز في بعض الابيات الكلاسيكية ، ولِمَ الرجوع الى القديم السحيق وبعض اعلامهم (وارفع اعلامهم) انفصلوا عن البرناسيين ، وكانت البرناسية تبشر على يد بانفيل وغوتيه بأن رسالة الفن محدودة فيه ، ولا غاية للفن الا الفن نفسه ، وبأن الكمال في الاخراج هدف من اهداف الأدب المقدسة .

ثم ان نظريات ادغاربو في « فلسفة التأليف »وفي « المبدأ الشعري » تفيض بهذا التوجيه نحو الدأب الفني . ويحكى ان « بودلير » كان يضع قصائده منثورة بادىء ذي بـدء ، ثم ينظمها ، وينمقها ، ويحذف ويضيف ويصقل حتى تستوى لديه النغمة الشعرية كما يريدها ان تكون [١] . مما ينبغي ان يراجع في فصلنا « الشعور الجمالي في شعر بودلير ».ويشير « ملارمه» في احاديثه : ان الشاعر لا يكون الا شاعراً وان الشعر صنعته . ولطالما شدد بول فاليري [راجع فصل Littérature في كتابه Rhumbs وفي كتابه Variété لا سيما الفصول «معرفة الإلاهة » في الجزء الاول ، والدراسات عن « ملارمه » في الجزء الثالث ، وفي حديث « عن المقبرة البحرية » الجزء الرابع محاضرة عنوانها ـ الاستيطيقي وفي كتابه .Degas, Danse, Dessin وكثير غيرها] على هذا الاتجاه الصّناعي . ثم ان حديثنا عن كل من الاتجاهات في الايحاء والابهام الحالم ، والايقاع ، الآنفة الذكر يكوّن بذاته وبسواه ناحية من نواحي الصناعة الشعرية . ولكننا نقف حديثنا على التحرر من العناصر النثرية .

النثر بتحديده يفرض الفكرة ويوجب الترابط المنطقي بين اجزاء النص ، واذن فهو وضوح . وما المنطق الا التنظيم الواضح بحسب القوانين العقلية . والنثر لغـة التفسير والشرح ، والمنطق الواضح . يعبر عن الواقع ، كاملاً جلياً ، منقداً كالعدد، بحيث ان الناثر

(١ Seylaz, E. poe et les jers Symb. Français.

يورد في قطعته كل الحقائق المستدعاة ، فيبوح بها متسلسلة ، منظمة . وليس للقارىء ان ينتظر احياء شعور او حالة في ذاته لان هذا النثر « العلمي » – ووحده ُ عندنا – لا يتعدى الواقعيات والاوضاع التي يبرزها – وكلامنا هذا ، ، بالطبع ، لا ينطبق على نوع من النثر هو اقرب الى الشعر الرفيع ، في موضوعه واسلوبه . ويفرض النثر الى جانب الروابط المنطقية والمدلولات المادية الخاصة الضيقة ، وجود روابط غرا مطيقية تصل بعض الالفاظ ببعض ، ووجود ادوات « تفسيرية » . وهكذا فالغرض من النثر الايضاح والتفسير ، زد عليه ان بين النثر العملي والشعر العالي اختلافاً في المواضيع .

وسار الرمزيون من هذه الاعتبارات مقررين ان الوضوح والمنطق ليسا من مهمة الشعر ، لان الشعر بجوهره ايحاء وابهام وحلم وايقاع وليس ايضاحاً ولا تفسيراً . هو شعوري من حيز الاقاليم الداخلية ، وليس واقعياً ولا وضعياً . وهو لا يبرز الاشياء كاملة وانما يومىء الى بعض نواحيها . وقيمة النثر محصورة فيه ، لا تتعداه ، فيستنفدها القارىء عندما يستوعبها ، وقيمة الشعر تتكامل في القارىء وتتجدد ، ويتجدد جماله كلما عدنا الى قراءته . فكيف الى التخلص من النثر ؟ للغاية واسطتان : شكلية ومعنوية . لان الشعر والنثر ، كما رأينا ، يختلفان جوهراً ، واذن فالخلاف يكون قائماً على ما يتألف منه هذا الجوهر .

١ – الواسطة الشكلية : حاول الرمزيون ان يسقطوا من الشعر كل ما يعين القارىء على تفسير المتضمنات ، اجتنابا لتوافه التعبير التي اعترت انتاج من سبقهم ولا سيما اصحاب المدرسة الرومنتيكية . فاذا اعتبرنا ان البيت الشعري مؤلف من الفاظ رئيسية هي دعامة البيت الشعري هي بمثابة الهيكل العظمي ، واعتبرنا الادوات الثانوية الاخرى « اللحم » الذي يحمله هذا الهيكل العظمي ، نقرر ان الرمزيين اتجهوا نحو نزع اللحم عن هيكله ، وابقوا البيت صورة من عظام او اذا شئت ، هيكلاً عظميا من الفاظ شعرية [١] ، على ان تظل هذه الالفاظ متماسكة بسلك معنوي وصوتي خفي . وترتبط هذه الناحية بنزعتهم « المثالية » العامة ، وبتوخيهم تحقيق فكرة « الشعر الصافي » . فكأنما غربلوا كل ما يستغنى عنه ، باعتبار انه من مادة نثرية واستبقوا آخر ما لا يستغنى عنه – اشبه شيء بهذا « الجلد » الذي سمح به امير افريقيا « لديدون » ابنة مليك صور اذ قال لها ان استقري فيما لا يتعدى سعته . فعمدت اليه وجزّأته الى قطع متفرقة تربط ما بينها فجوات ومسافات برابط معنوي [٢] . كذا هي حال الالفاظ في البيت الشعري . على ان الشعراء الرمزيين لم يستطيعوا الا الحذف اليسير ، فأهملوا « حروف التشبيه » ، التي تجمع بين المشبه والمشبه به مثلاً ، وبعض حروف

---

١) Mallarmé- Les mots Anglais p. 7.

٢) هذه اسطورة بناء قرطاجة .

الوصل، وبدّلوا في استعمال ادوات اخرى ، فكلمة «Maint» تستخدم « لبينية » الاشياء المتعددة، فأستخدموها للمفرد ، لان الشيء الواحد هذا تنشأ عنه حساسات عديدة ، كقول « ملارمه ».

Mon doute, amas de nuit ancienne; s'achève
En maint rameau subtil ... 1

فبقول «بين الغصن» لانه يتفرع ، وتفرعاته توحي الواناً واضواء في تلاعب النور والظل وفي عتمات النفس وغياهبها . ولربما كان « ملارمه » ابعد من بلغ حدوداً في هذا النحو . اما بودلير فشعره كما مر نثر منظوم تبلغ فيه التصفية الشعرية التخوم المعقولة . واما فرلين فتعمد الايقاع والتعبير المخلص ، ولم يمن بهذه المشكلة الحذقية « عناية واعية » ، واما الأمر مع « رمبو » فكان يرد عفواً لان صوره المتلازبة كانت ترِدُ ، وتتأتى ، وتتوالد عن طريق ما يسميه علماء النفس «Associationes d'idées» اي دون أظهار الروابط المنطقية . ولاريب في ان ابقاء عضويّ التشبيه او الاستعارة ، او الكناية بلا رابط يربط بينهما يستفز الصور المتقاربة في الضمير ويثيرها جميعاً ، غير ان الاسراف والغلوّ في هذا الباب يجعل من الألفاظ مجردَ اشارات قد تعجز عن توليد الجو النفسي في القارىء فتفقد الألفاظ غرضها ووسالتها . وقد يأتي اهتمامهم بالوسيلة الشكلية غير حذقيّ ، كأن يضربوا صفحاً عن التقيد بالنظام الغرامطيقي المألوف . فيبدلون في مركز اللفظة الطبيعي ويسخرون التقديم والتأخير وان لم يأتلف ذلك والعرف . فيخيل للقارىء ان هذه الألفاظ منثورة بغير سابق قصد ، وانها تحمل اي معنى من المعاني ٢ ، مع ان هذه الألفاظ ذات نظام متعمد أُجهد الشارع في لقياه ، وعلى القارىء ان يُجهد بدوره ، لاكتشافه ، وان ينعم النظر لبلوغ الأرب .

وللوسيلة هذه اسبقيات واخطار .

اسبقيات : لان الألفاظ المختارة على النحو المقصود انما وضعت لغاية صوتية موفقة الجرس ، ولقد مر بنا ما لهذا الاتجاه من حسنات في التأدية الشعرية ، إلا ان الاسراف قد يفضي احياناً الى السهولة والابتذال ، ويخشى أن يستحيل إذ ذاك الى باب من ابواب الشعوذه يستتر وراءها رهط من صعاليك الشعراء ، ويظهرون للملأ بجلباب العباقرة . وبيانه . أن فئة منهم ، اتت هذا الاسلوب فلم تظفر منه بطائل ، وجاءت بالتخرّص ، فما لبثت أن غمرت وطواها الزمان .

٢ - التأنق والغواء والتجديد اللفظي : مرت العصور والالفاظ ترتدي خلالها معاني تتجدد ، تختلف عن معانيها الاولى بحسب تبدل الحضارة والحاجات والميول . ورب الفاظ

---

١) Mallarmé, L'Après - midi d'une Faune .

٢) Mallarmé, Poésie - Salut .

غـــدت لفرط الاستعمال باهتة خافتة ، فراى الرمزيون ، ان يرجعوا بالالفاظ الى معانيها الاصيلة . وافضى بهم ذلك الى مـــا سمي في القرن السابـــع عشر داء Préciosité (التأنق) . ويحاول مـــلارمه في كتابـــه Divagations ، في فصل عنوانه « ازمة البيت الشعري » ، ان يسير من هـــذا الاعتبار : ان اللفظة كانت جذوة نار ، خبت حرارتها مع الاستعمال ، فهوت . وليلاحظ ان الكثير منهـــا يفقد من قوة معناه ، الى أن يعود اديب من الادباء ويستعمله استعمالاً يخيل الى القارىء معه انه يسمعها لاول مرة . قال « كميل موكلار » : « من الكلمات ما لم نسمعه الى ان جاء فنـــان من الفنانين فوضعه في موضعه فأبان كل جماله [١] » . ولقد حداهم هذا الى البحث البعيد عن الكلمة وعن وضعها موضعاً غير مألوف . على ان الرمزيين في هذا الحقل لم يكونوا مستنبطين بـل بلغوا الحد الاقصى فيما عني به « هوجو » في استنباطه الاسماء ذات الجرس ، والبرناسيون في استعمالهم الاعلام والالفاظ الموسيقية الاخاذة ... الا ان الفاظ هؤلاء ظلت حاملة معنى محدوداً ملازماً للشيء الذي تمثله واضحاً . اما الرمزيون فاستعملوها بشكل متأنق نادر ، بحيث غدت لا تصور الشيء المعين المحدود بل تترك للقارىء ان يصوّر كما يشاء خياله وحسه وتفكيره . فكل ما في الشعر ثمرة عمل وتيد واع ؛ وهذا ما ينفي « التلقائية في الجمال الفني ، وينفي كل ما هو آلي ميكانيكي . »

فتم لهم بهذا الاجهاد ما سموه « عملية التصفية » في الشعر . وأتموها بنزع الصفـــة الخطابية (Le ton oratoire) عـــن الالفاظ ونزع الصفة الموضوعية الايجابيـــة بحيث لا تدهن ولا تكسو ألواناً ، بل تومىء الى اظلال الالوان ايماء .

ثم رأوا ان يستعيضوا عن نزع هاتين الصفتين ،فاعتبروا الالفاظ في البحث الشعري بمثابة حجارة كريمة في عقد نظيم ، تنبعث من ايقاعها والوانها اضواء على جارتيها ، وجارتاها تحملان الضياء المنبثق منها ، وتمزجانه بنورها الذاتي وتسطعان على ما يحيط بها ، وهكذا دواليك حتى يتمّ في العقد الكلامي تآلف شعري . فقيمة الكلمة اذن مزدوجة : قيمتها بحد ذاتها « كصدى صوتي منغم محفوف بضياء مبهم عجيب » ، وقيمتها بحسب جوارها لسائر الالفـــاظ التي تتغاير الوانها وتتغامز اضواؤها وتمتـــد اصداؤها ، واصداء اصدائها . ويذكر ملارمه ذلك

Ils (les mots) s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feu sur une pierrerie. 2

والظاهر ان الشاعر البرناسي « دي ليل » رأى هذا الاعتبار . قال في استخدام اسماء العلم :

---

١) Thibaudet, la poésie de St. Mallarmé p . 220

٢) Mallarmé, Divagations p . 246

« ان هذه الاعلام اشبه بالجواهر اليتيمة التي يحلي بها النحات مرمره النقي » [١]. ثم ان « شارل موراس » ادرك هذه الخاصة في شعر « هوجو » لما في مفرداته واعلامه من القيم الغنـائية والالوان .

وبالتالي ، فاللفظة قبضة من اشعاع ينبعث منها معنى موسيقي .وحتى الذي يدل منها على اشياء معينة« كالزنبق والعيون والغروب » فانها تلاقي في انفسنا مجموعـة من الصور. فتصبح لفظة غروب مثلاً،مبعثاً للصور التي في الوجدان مصحوبة بالانفعالات الداخليـة التي تنشأ على أثر استيقاظها فينا . كمصرع الشمس الدامي ، والالوان الهاربة الغاربة ، والشعور بان شيئاً يزول ، وبالانقباض الخ ...

اشرنا اذن الى ان الرمزيين فرقوا بين طبيعتي الشعر والنثر ، واعتبروا الشعر صياغة ، وجعلوا للشعر لغة في اللغة ، تختلف عن القالب النثري ، وحملوا الالفاظ الشعرية معـاني تمتد في ذات القارىء ولا تقف عند الحدود الوضعية ، وبدلوا في الانظمة الترتيبية الغرامطيقية ، وبقيت ابياتهم في ذات القارىء معاني بعيدة واصداء صوتية ، او قل حجارة كريمة مضاءة في ذاتها وما بينها .ولقد اشار ملارمه الى « ان الكلمات تنعكس على بعضها البعض ،حتى تبدو وكانها فقدت لونها الخاص وغدت انتقالاً منغماً » [٢]. وفي مكان آخر : « إنني انتزعت هـذه القصيدة ، التي حلمت بها سحابة صيف ، من دراستي للكلمة » [٣].

ويذكر فاليرى ان الرسام Degas كان بصحبة ملارمه وقد دعتهما الى تناول طعام العشاء مدام « Morisot » ، فرفع« دوجا » امره قائلاً « بئست هذه المهنة . اني احييت نهاري في نظم قصيدة فلم يسعني ان اتقدم خطوة واحدة ،والافكار لا تعوزني . انني منها مليء وبهـا أحبل . فاجابه ملارمه بهدوء عميق : ما بالافكار ينظم الشعر يا «دوجا» بل بالكلمات . » [٤]

ولم يقفوا عند هـذا الحد بل اعتبر بعضهم ان للحروف الواناً ، وعليه نشأت فكرة رمزية الألوان .

٥ ــ الحروف الملونة ولم يكتف بعضهم بالبحث عن معاني موسيقية فقيّض لهم ان يروا عن طريق « الرؤى الصوريّة Hallucinations »للحروف الصوتية الواناً . والمقرر ان « رمبو » هو اول من اكتشف ذلك بلمحة من العبقرية ، غريبة . وانه نظم في هـذا النحو قصيدة شهيرة عنوانها « احرف العلة » نوسعها شرحاً في مكانها . ونجتزىء الآن مترجمين بعض

---

١) Thibaudet, La poésie de St. Mall. p . 223

٢) Mallarmé, Propos sur la poésie p . 75

٣) « « « « « p . 83

٤) Valéry, Degas, danse, dessin p . 99

ما جاء في كتابه « فصل في الجحيم » عن « الكيمياء الفعلية » قال :
« انني ابتدعت للحروف الصوتية الواناً : A اسود ، E ابيض ، I احمر ، O اخضر ، U ازرق ، ونظمت للحروف الصحيحة شكلها وحركتها . وبانغام غريزية عجبت لابتداعي فعلاً شعرياً تشترك فيه الحواس جمعاء . » [١] وبهذه التخيلات لقح « رمبو » نظرية التمازج بين الاصوات والالوان وبين الجهاز الفعلي الذي كان اساساً لدراسات René Ghil . ولكن هذه الالوان الناشئة عن الاصوات منوطة بعوامل نفسية محض قد تتبدل بتبدل الافراد وتختلف في الفرد الواحد بحسب الظروف النفسية . واذا ما القينا نظرة على المحاولات التي قام بها «جيل» ليوسع نظرية « رمبو » ويجعل منها علماً تاماً مستقلا بان لنا التكلف ونسبية صحتها .

وبعدهما جاء Vigié - Lecocq مبيّناً ألوان الحروف الصوتية ، ووصفنا فيها جدولا نظمناه على النحو التالي :

	A	E	I	O	U
Rimbaud	Noir	Blanc	Rouge	Bleu	Vert
Ghil	Vermillon	Blanc	Bleu	Rouge	Vert - Jaune
Vigié - Lecocq	Rouge	Blanc	Bleu	Jaune	Vert (2

فينجلي ان هذه الانفعالات التي تحدث في الذات ، ترجع الى التهيؤ الشخصي في الشاعر من ناحية والقارىء من ناحية اخرى . غير اننا لا نستطيع حصرها في قاعدة من القواعد كما استهدف « جيل » ؛ فانه يزعم ان كل لون من الألوان يوقظ صوت آلة من الآلات الموسيقية ، ترتبط تلقائياً بفكرة اخلاقية ، مما يفضي الى الجدول الآتي :

A — Vermillon	— Orgues	— Tumulte, Gloire
E — Blanc	— Harpes	— Ordre, Sérénité
I — Bleu	— Violon	— Passion, Douleur
O — Rouge	— Cuivres	— Triomphe, Souveraineté
U — Jaune - Vert	— Flûte	— Ingéunité, Rire (3

ونعتبر انهم ضلوا الطريق التي توخاها « رمبو » ؛ لأنه انما فعل ذلك بديهةً فنسب للحروف الواناً خطرت له ليوسع امكانيات الرؤى الشعرية ، ويوسع الامكانيات الأدائية في الحروف ، فمزج باصوات الوانا . اما ان يجعل من اتى بعده من ذلك علماً ، ان يجعلوا من الصدفة التي يندر ان تلاقي واقعها حتى وفي نفس الشاعر ، حيث توعي غالباً غير ما هو مفروض ان توعيه ، ففي محاولتهم غلو واصطناع وتزمت كثير . زد انها محاولة مبنية على ما يتنافى وتحديد العلم ، فالعلم ينظم القوانين بعد استخلاص الحقائق ، والشذوذ فيه ان ورد فنادر

(١ Rimbaud, Œuvres Complètes p . 285

(٢ Eigeldinger, Ouvr. cité, p . 220

(٣ Eigeldinger, Ouvr. Cité. p: 220

عرضي يثبت القانون المشترع . اما «Ghil» و «Lecocq» فيجعلان من الصدفـــة والشذوذ حقائق دائمة ويعتبرانها قوانين شاملة ، فيبنيان الشامل الثابت على اساس مضطرب نسبي شاذ قد لا يلاقي واقعه . على ان خلع هذه الخصائص على الحروف المتلونة المنغمة يضيف الى الالفاظ ثروة أدائية : فبينا ترى الألوان في الشعر البرناسي جامدة تراها في الشعر الرمزي ، وقد ضجت بالحركة واختطفها تيار الضمير المتحرك . فنظرية الحروف الملوّنة ساعدتهم على اداء التعبير الفكري .

٦ـ الامتزاج في التفاعل الحسي . الالوان وسيلة للتعبير :

يرى الرمزيون وفي مقدمتهم « بودلير » و « رمبو » ، ان الانفعالات الخارجية تبلغنا عن طريق الحواس في الالوان والاصوات والعطور ، ثم انها قد تتشابه وقعاً في الوجدان فتوقظ فيه شعوراً متشابهاً . ويعتبر البعض ان بودلير هو اول المنبهين الى ذلـك ارتـــكازاً على المقطع الثاني من قصيدته « العلاقات » .

« Comme de longs échos qui de loin se confondent
« Dans une ténébreuse et profonde unité,
« Vaste comme la nuit et comme la clarté,
« Les parfums, les couleurs, et les sons se répondent.»

وترجمته : « كما تتمازج الاصداء من بعيد في وحدة مظلمة عميقة ، ملء الليل والضياء ، كذا تتجاوب العطور والالوان والاصوات » .

على ان الفكرة اقدم من « بودلير » وترجع ، كما ترجع نظرية « العلاقات » عامة ، الى الرومانتيكية الالمانية ، ونخص بالذكر .Hartmann, Novalis . ولقد اورد « بودلير » في كتابه « Les Guriosités Esthétiques » مقطعاً من Hartmann ترجمته : « لا في الحلم ، ولا في الغيبوبة التي تسبق الوسن بل في صحوتي ، اسمع موسيقى ، وارى تشابهاً وارتباطاً وثيقاً ما بين الالوان والاصوات والعطور . ويخيل لي ان كل هذه الاشياء وليـــدة شعاع واحد من الضياء ، ينبغي ان تجتمع في نشيد عجيب . ان في رائحة المراجس السمر والحمر ما يهيج فيّ اثراً عجيباً فتتركني في حلم عميق ، ويخيل لي انني اسمع من البعيـــد اصوات مزمار جليلة عميقة [١] . »

كما ان مبدأ الوصال والعلاقات هذه بين الكون والسماء ، وان الكون صورة مصغرة لعالم مثالي آخر او انها ظل للحقيقة الخالدة ، والذي عنه تتفرع فكرة الامتزاج « اللونيّ » ، يؤول الى المتصوف الاسوجي Swedenborg والى Tavater بدلـــيل مـــا يستشهد

١) Eigeldinger, Ibid. p. 120

بودلير « لسويدنبورغ » : « ان جميع الالوان تحويل من النور ، وكل عطر مزيج من الهواء والضياء . والتعابير الاربعة التي تربط المادة والانسان ، اي الصوت ، واللون ، والعطر والشكل ، ترجع كلها الى اصل واحد »[١] .

وما النظرية التي ادلى بها Rimbaud والتي ابتدعها ، كما يقول ، الا حالة خاصة من الحالة الشاملة التي استقاها « بودلير » مما ذكرنا .

وكان من البديهي ان يرى الرمزيون الذين تلمسوا الصلات والعلاقات بين الاصوات والعطور والالوان ، للالوان والعطور والاصوات في النفس رجعا بعيد القرارة ، له معنى مستفاد بنفسه . وهذه المعاني موسيقية ، اي انها تحدث في الذات ما تحدثه الاصوات الحرفية في وقعها . ولا اقول بذلك ان الخاصتين الشعريتين اللتين تتحلى بهما الالفاظ بطبيعتها (اللون والصوت) منفصلتان ، بل هذا ما اتى على سبيل التفرقة بين وسائل لا تتفرق لانها تكون وحدة ، استخدمها الرمزيون لبلوغ الشعر الصافي ومنها قول رمبو : « انني ابتدعت الفعل الشعري الذي ينطبق على الحواس جميعاً »[٢] . والصحيح ان الالوان والحروف الصوتية التي أبانها « رمبو » لم تكن تلقاء صدفة وانما هي تحقيق واع للذاكرة النظرية (Mémoire Visuelle) . ويغزر هذا في ابيات الشاعر الاولى في « الانارات » ويقول « ايجلدنكر » « كل لون لديه مربوط بحس او بفكرة معينة »[٣] . ويقول هو « كنت ارى السماء الزرقاء والبرية تعمل عملها المزهر[٤] » . فتبصر كيف ان صورة السماء ايقظت عنده صورة البرية فنشأتا في وجدانه دفعة واحدة . ويتجلى الامر في مجمل شعره ، ومن هذا الجمع بين الصور النظرية نشأت « الفوق واقعية » . اليك ما يقوله في « رباعية »[٥] .

« بكت النجمة ورداً في قلب اذنيكِ ، وتدحرجت اللانهاية بيضاء من عنقكِ الى النهدين ، والبحر امطر اللؤلؤ الاصهب في حلمتيك الخمريتين » .

واللون الاحمر اجمالاً في شعر « رمبو » يرمز الى الحركة والحياة الصاخبة ، والدم ، والمبدأ الخالد ، وشهوة الحب والنشوة العارضة .

---

١) Eigeldinger, Bid p: 121

٢) Rimbaud, L'Alchimie du Verbe.

٣) Ouvrage cité p : 219

٤) من مظاهر الرمزية نظرتها الخاصة الى الطبيعة ، فأعلامها ومن لف لفهم كانوا يعتبرون ان لكل مجالي الكون حالات نفسية غير موقوفة على حالاتنا النفسية الخاصة ، بل هي حالات مستقلة ولقد اثبت Guy Michaud ج ١ في دراسته عن الرمزية نصوصاً طريفة بهذا الصدد .

٥) Œuvres - p : 263

Brunie et sanglante ainsi qu'un vieux vin
Sa lèvre éclate en vives sous les branches. (P. V. Tête de Faune)
Plus fortes que l'alcool, plus vastes que nos lyres,
Fermentent les rousseurs amères de l'amour. (Bateau Ivre)
Des Blessures écarlates et noires éclatent dans les chairs superbes.
(Being Beauteous)

وقد يرمز اللون الاحمر ايضاً الى القتال ، والثورة والغضب ، والاعاصير .

Tas sombre de haillons saignants de bonnets rouge
Les crachats rouges de la mitraille » . (le Mal)
Fuyez ! Plaine, deserts, prairies, horizons
Sont à la toilette rouge de l'orage .

اما اللون الاخضر في نظر « رمبو » فيمثل الكون والطبيعة ، والبحر بمـــا فيه من سعة الانطـــلاق ،

Dans la feuillée écrin vert taché d'or. (Tête de Faune)
C'est un trou de vérdure où chante une rivière
Pâle dans son lit vert où la lumière pleut. (Dormeur du val)

ويمتزج الاخضر بفكرة المستحيل الذي لا يبلغه الانسان، من فردوس الطفولة والطهر ، والانعتاق والخلاص . وقد لا يجد اللون الاخضر لديه ايّ رابط واقعي فيتجرد آنذاك من المعنى المعين ويستخـدم الاخضر للوصف الغير مألوف فيقول بجرأة : « Verts pianistes » فيخلع كما ترى على عازفي البيانو صفة الاخضرار .

ولقد حظي اللون الازرق عنده حظوة واسعة ، وفيه يُرمز الى العـالم الذي لا يعرف حدوداً ولا تخوماً ، وفيه انطلاق الى ما وراء المادة الكونية :

Où des pleurs d'or austral tombaient des bleus degrés
Le rêve aux chastes bleuités . (Premières communions)
Fileur éternel des immobilités bleues .(Bateau Ivre)
La douceur fleurie des étoiles et du ciel...
Fait l'abîme pleurant et bleu là-dessus. (I. Mystique)

واللون الازرق غشاوة السكوت التي تكتنف عوالم الملائكة ، والالحان الموسيقية التي تبلغ الاعماق .

Sa cornette bleue tournée à la mer du Nord . (Dévotion 1)

فاللون البنفسجي لون الرؤى الصوفية :

J'ai vu le soleil taché d'horreurs mystiques .
Illuminaient de longs figements violets . »

وفي « الاصفر » و « الذهبي » لون المرض والانقباض . ولقد يرتبط الاصفر بشعر الحزن والتبرم من الحياة والتحفز نحو عالم اطهر وامثل :

La mélancolique lessive de l'or du couchant. (Enfance)
Jeanne , bavant la foi de sa boucle édentée. (Châtiment de Tartuffe)
Il rêvait la prairie amoureuse où des houles
Lumineuses , parfums sains , pubescences d'or
Font leur remuement calme et prennent leur essor . (Les poètes de 7 ans)

ويترك اللون الابيض في نفس رمبو جوا من الطهر المثالي الذي لا يبلغه الانسان في في رجسه ودنسه. وفي البياض هدأة وسكينة ولون من الفراغ والجمود .

Les seins blancs de rêves indistincts (Chercheuses des poux)
Un rayon blanc du ciel anéantit cette comédie , des ciels gris de cristal .

وكأنما يرقى به اللون الى حيز الملائكة وهو في اختباط من الاجنحة البيضاء ، والفردوس الهادىء تحت اجنحتها :

L'eau claire ; comme le sel des larmes d'enfance
l'assaut au soleil des blancheurs des corps des femmes
La soie en foule et le lys pur , des oriflammes .

او ان العالم المادي ينهار امام عينيه فيتجرد من مـــادته الحسية وينطلق في جوهر عوالمه :

Glaciers , soleils d'argent et de cuivre
Les proues d'acier et d'argent
Battant l'écume . . . . (Marine)

فترى ان « رمبو » ، في خيال عجيب ، ضم هذه الالوان ، وكون منها شعلا منسجمة لا يقل وقعها عن الايقاع او عن الخصائص الصوتية في الحروف . ومن البديهي ان فصلنا للعنصرين فصل حاد ومصطنع. الا انه يحق لنا تبيان العناصر التي يتألف منها الجوهر الواحد. ولم يتفرّد « رمبو » باستخدام الالوان . ولكنا خصصناه لغزارة ما يرد امرها في شعره . فملارمه 'يعنى خاصة « باللون الابيض ويعتبر ان في اللون الابيض سكينة الاعمـــاق وانه مثال الفكرة العالمية المجردة ». والبياض يعم شعره لمـــا فيه — في عرفـــه — من الحقة والتجريد ، والتراكم الفكري الخالص من كل مادة (Le Cygne) .

والحق أن الشعراء ، منذ القدم ، كانوا يرون في الألوان خصائص تتقارب من الاعتبارات الرمزية المذكورة ، الا ان الرمزيين اسرفوا وجعلوا من الاتجاه نظريات مستقلة بذاتها .

٧ — الرمزيون ذوو الكتاب الواحد . صعوبة التأليف . الم العجز : — [١]

عرف الرمزيون بانهم ذوو الكتاب الواحد . فبودلير لم يترك في الشعر الا كتاب ازاهر

(١) لقد افرد Guy Michaud جزءاً كاملا في كتابه سماه « المغامرة الشعرية » عند الرمزيين (ج ١). وجزءاً آخر (ج ٣٠) سماه « الجو الشعري » وهو يعرض بالتفصيل ما عرضناه بالايجاز .

الأذى . وجمع شعر «رمبو» في ديوان لا يربي على ست واربعين قصيدة . اما مجموعة «ملارمه» فتقع في اربع وستين ، ومنها القصير . وسنأتي على تفصيل الامور في اماكنها .

وتبين ان انتاج هؤلاء الشعراء كان ضنيناً ، شحيحاً ، ولهذا فيما ادري سببان رئيسيان : اولا : لأنهم حاولوا ان يضيقوا على انفسهم المواضيع الشعرية باعتبار ان انفسهم وحدها هي الينبوع الشعري ، لان الكون الخارجي لا وجود له الا بقدر ما يترك من اثر في اعمق اعماقنا ، او انهم لا يبصرونه الا من خلال الاعماق . فبينا نرى ان من سبقهم ، يجنح الى الكون والى كل ما يجول فيه ليستمد منها جميعاً ينابيع من شعر ، ويلجأ الى التاريخ يستقي منه مواضيع شعره ؛ نرى الرمزيين يغوصون على انفسهم وينحصرون في دائرتها ليستمدوا منها – ومنها وحدها – موضوعاً للشعر ، فشعرهم من هذا القبيل وجداني بحت ، بل سبر غور نفساني ، اوفيناه حقه في حديثنا عند الاتجاه النفساني الباطني . فشح شعرهم لانحصار مصادره ، وضيق آفاقه .

على ان الشعراء جميعاً كانت أنفسهم مصادر شعرهم ، فالاشخاص العالميون الذين لا يحدهم زمان ولا مكان في المسرح « الشكسبيري » او « الراسيني » لم يكونوا الا فروعاً من ذات الخالقين . اجل . ان في كل منا شخصيات متعددة ، تتفرع ، فتتغذى ، فتبرز للعالم بمظاهرها المستقلة (Sui Generis) المتباينة . ولا محيص عن البت بأن «هملت» و « روميو » و«لير» فروع من ذات « شكسبير » كما ان « اتالي » و « فيدر » و « اندروماك » و « اورست » فروع وظلال من ذات « راسين » . ولا ريب في انهم – وهم على عملية الخلق الادبي ، عاشوا هذه الناحية ، او تلك من انفسهم . فكيف اختلف الرمزيون عمن سبقهم في هذه الناحية ؟ ذلك ان الادباء الخالدين قبلهم ارادوا ان يصوروا اشخاصا لها من الطبائع والغرائز والميول ما يفسر تصرفها وصيرورتها في كل ما تأتيه من أعمال ، أن يصوروا وجوهاً عالمية معقولة (Vraisemblables) تلاقي واقعها في الندرة او ما يقارب واقعها على طريق الحياة . اما الرمزيون فكانوا يعبرون عن شعورهم الذاتي ، لا لتصوير حقائق في الكون والتاريخ ، بل لاحياء الانفعال الذي ثار في نفوسهم . وهذا الانفعال ذاتي شخصي ، ولا يصبح عاماً ، انسانياً ، الا بقدر ما تتشابه او تتقارب حساسات البشر الداخلية . فيعتبر الادب الرمزي والحالة هذه – تكملة الفيض الذاتي الرومنتيكي . الا ان شعر الرومانتيكيين كان واعياً سطحياً متصلا بتاريخهم الشخصي او الوطني ، او العام . والشعور الرمزي غير واع او يكاد ، وعميق متصل بقرارة « النرسيس » في عقله الباطن ، شعور لا يلمح إلا كما يمض البرق ، ثم يحتجب . وتقييد الادب في هذه الناحية الباطنية ضيّق عليهم مدى المواضيع

فلقبوهم بالعاجزين « Impuissants, incapables » وبالمتقهقرين « Décadents » .

اما الداعي الثاني وهو في نظرنا خطير ، فيعود الى صعوبة في التأليف . قال فاليري : « ان ما اسميه الفن الاكبر ، هو الفن الذي يوجب على المرء استخدام كل ما يملك من قوى والذي يستدعي بذل القوى الكلية ليدرك القارىء وينعم . » [1]

ويفضي القول الى الصعوبة التي يعانيها الخلاق وهو على عملية الخلق . ونقرر ان هـذا من تأثير ملارمه « حتى اصبح الشعر اخلاقاً ، وصنعه فضيلة وبلوغ الكمال فيه ديناً » . وقد ذكر فاليري في رسالة لتيبوده في مجلة Fontaine [2] مدى أثر ملارمه . وهكذا فكأنما ليس في الفن شيء جاهز بديهي ، فعلى المبدع القوي ان يتغلب على التلقائية السهلة ، وفي خسف هذه السهولة ، صعوبة ، فلا يشغله ما بامكانياته ان يفعل ، بل يبعد الى اكثر من ذلك ، فيتبصر فيما يجب فعله . ولذا حاول الرمزيون ان يجهـدوا انفسهم ، نابذين التعابير الادائية السهلة المتداولة ، المألوفة ، مطـّرحين التقليد المعطي في اللغة الشعرية . فرفعوا بينهم وبين الجهاز اللفظي المحفوظ حواجز ، وحاولوا ان يبتكروا تعابير جـديدة غير منتظرة . فنتج عن ذلك ثلاثة امور : اولها ان لا صدفة في الابداع وانمـا الابداع ثمرة مران طويل وئيد ، وعمل لا يبلغ التمام . وعليه فهو لا يبلغ النهاية والكمال وانما يدانيها . هو شبيه بما يسميه علماء الجبر Asymptote- Hyperbolique حيث الخط الشكلي لا يلتقي الخط الافقي الموازي له ، وانمـا يكاد يلامسه ، ويستمر الخطان متوازيين لا يلتقيان حـتى اللانهاية . فالفن الاكمل في اخراجـه الامثل مفتقر ابداً الى اصلاح وتعـديل مستديين . ثانياً : اسقطت من الاخراج اللفظي « الكليشه » او التعبير الجاهز المبتذل ، فاعتبر استخدامها عيباً من العيوب الادائية . فعلى الشاعر ان يغوص على « الفلزات » الشعرية وما يسمونها « اللقايا » (Trouvailles) ، وهذه الفلزات وحدها تشتمل على مزايا الابداع الصحيح والخلق الشعري . أما « الكليشة » فخلوة من كل خلق واهتزاز لانها بنت النقل والتقليد ، حملت الينا عن طريق الذاكرة والنقل لا عن طريق التأليف الواعي او الاستنباط الدائم ، القائم على العناية المستدقة بجميع التفاصيل . وكل تفصيل انما هو نتيجة القوى العاقلة الارادية في الفنـان ، اختارها ونظمها عقداً من الجواهر . ثالثاً : ان العواطف اليقظة اذا اشتدت تعطل سهولة التعبير ، فالمرء وهو تحت ضغط عاطفة دفاقة يشحب فيه الانتاج ، اذ تطغي العاطفة على الكلمة فتبدو

(١ Valéry , Degas , Danse , Dessin, P . 123

(٢ Fontaine , N° 44, P . 556 — 562 .

الكلمة باهتة عارية . ولا نعني انهم سخروا الوحي والعاطفة للفظ ، وانما اضطروا ، لاستعادة هذه الحالة ، الى ان يحمّلوا الالفاظ من القيم المعنوية ، والاثقال الشعرية ، ما لم تعتد حملانه ، فاستخدموا الالفاظ تبعاً لنهج جديد ، واثقلوها بمعانٍ وخصائص وقيم شعرية ، وكذا اصبحت القصيدة « مجموعة فلزات » تعرب عن الحالة الشعورية التي ضبطها الفنان بالذكر والالفاظ . فتمكنوا ، بالدأب والعمل الواعي ، من ان يوسعوا نطاق التعبير حتى بلغوا آخر حدود الذات . وهكذا بلغت الكلمات ما سموه Les Valeurs-Limites او حدود التعبير القصوى . ويواكب هذه المعاني إيقاع صوتي ، فيتولد ما بين الصوت والمعنى تزاوج وتآلف فيكون الجمال [١] .

وكان من توجيه القوى الواعية جميعاً وحصرها في استخراج الالفاظ الصالحة للشعر ، ان نشأ مذهب تقشفي مبني على الضنى والأسر والندرة ، مما أفضى الى جعل هذا الشعر والانتاج فيه مذهباً اخلاقياً دينياً .

ولنترك الحديث للمشترع « ملارمه » :

« شفيت بعد عجز دام ثلاثة اشهر ... ان هذه الجهود تضنيني وتنهكني ... انني اشمئز « من نفسي وابكي كلما شعرت بالفراغ الابيض ، فاعجز عن املاء الفراغ بلفظة واحدة على « قرطاسي الابيض القاسي ... وانهك ذاتي في بيت من الشعر لانني اريده جميلاً جديداً ... « اود ان تتجلى هذه القصيدة جوهرة يتيمة من مقبرتي الفكرية ، حيث أموت على انقاضها ، « وليس لديّ سوى الليل احلم طواله في كل لفظة من الالفاظ ... وكنت آنذاك مريض « قصيدتي « هيرودية » ، وقد براني السهاد واضناني عقمي وعجزت ... وكنت اشعر ان معظم « قصائدي لم تبلغ الكمال ، حتى من الناحية الايقاعية ، ولقد احببت ، لنشرها ، الليالي المتتالية ، « اشجبها حتى يغالبني التعب . ونزولاً على الحاح « ماندس » كنت ارسلها اليه كما هي ، واتوسله « كي يعيدها الي قبيل نشرها ، لأسقط منها ما عييت عن اصلاحه ، واترك ما يحسن ، فأتبصر « كل شيء بهدوء فكريّ سيعقب مرضي الدماغي الحاضر ... وبعد العدم واللاشيء لقيت « الجمال ... وعند ذلك انجلت هيرودية نضوَ شكوكي وآلامي ، ووجدت اللفظة الدقيقة « وهذا ما يثبت دأبي ويسهله ... فالصدفة لا تخلق بيتاً شعرياً ... ثلاث قصائد افتتاحها « هيرودية ، تتحلى بطهر لم يبلغه انسان ولن يبلغه ، لانني ربما كنت العوبةَ الوهم ، او لأن « وسائل البشر ناقصة تعجز عن تحقيق نتائج من مثل هذه ... فما يتبقى إلا الجمال ، وليس « للجمال سوى تعبير واحد كامل ألا وهو الشعر ... اني استعيض بالشعر عن الحب ، لان

(١ Valéry, Degas, Danse, Dessin. p. 28.

« الشعر يعشق ذاته ، ولان متعته تقع في لذاذة نفسي ... والآن قد وصلت الى رؤيا عمل « نقي .. لقد كدت افقد صوابي ، وافقد معاني الالفاظ المألوفة . لا اجد في اللقيا الشعرية « ما هو اكثر بديهة واعقل من ارجاع الكلمة الى ينبوعها » [١] .

« فملارمه » يبلغ بذلك الى تحديد الشعر بحسب مفهومه ليعبرّ عما لا يعبرّ عنه ، وينقل هذه الناحية العصية التي في الذات . قال : « الشعر هو التعبير عن المعنى العجيب الكامن في الوجود، يتم باتخاذ اللغة الانسانية واسطة بعد ان تُرجَعَ الى ايقاعها الاصيل، فيثبت وجودنا به ، ويكون مهمتنا الفكرية الوحيدة » [٢] .

وحري بمن يعتبر ان الشعر مجموعة «تفاصيل» تستنبط في دأب واع مستمر ، وبمن انصرف الى ذاته الغامضة يستقي منها مواضيع لشعره ، مغضياً عن التاريخ وعما يجـــول حوله من الشؤون الاجتماعية ، حريّ به ان لا ينطلق وحيه رحبا ، او تتسع حالته الشعورية، حتى تملأ القصائد الطوال ، فجاءت قصائد الرمزيين قصيرة على الاجمال ، بدليل ان الازمة الشعرية في النفس لا تدوم طويلاً فلا تستغرق الصفحات . انها لا تكاد تظهر حتى تزول . ثم ان القارىء بدوره لا تتمكن الحالة نفسها منه سوى لفتات وبُرَهٍ خاطفات .

فعندهم -كما عند بو- ان الحالة النفسية لا تستغرق القصائد الطوال ، وأن الحالة المستيقظة في القارىء لا تستمر طويلاً . ولذا جاءت معظم قصائدهم من الطراز القصير . غير انه من الغريب ان تكون الطوال اكثر قصائدهم رواجاً وشهرة . وتعليله انهم كانوا يجهدون فيها جهدهم في القصائد القصيرة من حيث التركيب . واذا تعطلت الحالة الشعرية، توقفوا وعادوا الى التأليف تحت الحاح الحاجة الفنية الجديدة ، وايقظ القسم الاول فيهم ما كانوا يتوخون فأثره . غير ان قصائدهم قصرت عامة وظلت . ومن هنا تسميتهم « بالعاجزين » . زد انهم اتخذوا كيفية تكوين القصيدة فيهم موضوعاً للشعر: كما في La Nuit d'Idumée و Les pas. [٣]

فبديهي أن يصيب القارىء من الجهد ما أصاب الشاعر من العناء . ولذا ينبغي ان ان نجيد القراءة، والمُجيدون قليل . وعليه فان هذا النوع من الشعر لا يوجـــه الى الناس عامة بل الى فئة خاصة منهم ، تهيأت بقراءة هذا النوع . والقراء يتراوح عددهم تراوحـــاً كالذي بين قراء السياسة والرياضيات . فعدد الفئـــة الاولى وَفرٌ يتضاءل كلما اتجهنا نحو العلوم المجردة نحو الرياضيات المجردة .

وكان من العلل التي سقط فيها شعراء الرمزية عامة و« ملارمـــه » منهم خاصة ، وهو

---

١) Mallarmé - Propos sur la Poésie, P: 31, 44, 47, 51, 66, 65, 66, 68, 74, 79,80,138

٢) Mallarmé - Ibid : P. 118 .

٣) الاولى قصيدة لملارمه يحاول فيها ان يفسر ولادة القصيدة في نفسه ، والثانية لفاليري في الموضوع نفسه.

الذي حقق الرمزية في كل اهدافها ، انهم اهملوا القارىء او افترضوا فيه المؤهلات الكاملة التي تمكنه من القراءة الجيدة . انهم حسبوه بهم شبيهاً ولهم توءماً وصنوا .

والصحيح انهم لم يكترثوا لرواج ادبهم . قال فاليري في حديثه عن « ملارمه »

Nul n'est contraint de lire personne. (Variété III)

فما في القراءة إذن من اجبار . وانما كانوا يشعرون بالارتياح والاكتفاء غب وضعهم منتوجاتهم . فلا يبتغون نزولاً الى مستوى القارىء ، وليصعد القارىء اذا شاء . والصعوبة في ادبهم ناشئة عن جهودهم المبذولة ، بقـــدر ما هي ناشئة عن تهاون المطلع ، ان من الانتاج ما يستدعي الهوادة ، والوقوف على الدقائق ، وانعام النظر في كل تفصيل وفي عصر الآلة والصحافة السريع ، لا نعبأ اجمالاً بما يتطلب الروّية ، الا ان في التفوق على الانتاج الصعب متعة ، وفي التدرج الى تفهم حقائقه لذائذ دونها كل لذة ناجمة عن فهم المعنى الواضح المحدود . كانوا يشعرون بشبه مسؤولية اخلاقيـــة دينية ، وليس في انفسنا كقراء مقابل لهذه المسؤولية .

ثم ان الرمزيين ، طلباً لتوسيع وسائل التعبير ، عمدوا الى خلق اوزان جديدة ، تكون اصلح من الاوزان التقليدية القديمة لتأدية الجو الشعري .

٨ . التحرر من الاوزان التقليدية

اورد Ludwig Lewishon في كتابه Poets of modern France ما يلي :

« The new spirit of poetry demanded a new form. To the discovery of this new form Mallarmé had contributed rather less than even Verlaine. . ., They had long gone beyond the earliest innovations of the symbolists. For neither Khan, la Forgue, nor Viélé-Griffin ever discarded rime wholly. But that had been done, to go back, no farther, by Southy and Shelley, by Goethe and Novalis, by Heine and Mathew Arnold. The early « Vers libre » then, was simply a flexible and rather ondulating form of Lyric or Odic verse, following in its cadences, the development, the vise and fall, of the poets' mood, furnishing in its harmonies anorchestration to thought and Passion ». (1)

ومؤدّاه أن التحرر من الاوزان التقليدية لا يعود الفضل فيه الى « ملارمه » ولا « فرلين » او سواهما من المنتمين الى الرمزية . بل الى شلي وغوتيه ونوفاليس وهاين وماتيو ارنولد ، وفي مرونتها وتموجاتها ، وارتفاعها وهبوطها ما يتراوح مع حالات الشاعر النفسانية . ويُرجع Remy de Gourmont هذا الشكل المرسل الجديد الى رمبو في كتاب « الانارات » . وجاء يثبت ذلك مقال نشر عام ١٨٨٦ في مجلة « La Vogue » . ولقد اختلف المؤرخون في هذا الامر

١) ص ٢٢ و ٢٣ .

متسائلين عن اول البادئين بالوزن المرسل ، واجمعوا على ان حركة التجديد هذه في الاوزان الشعرية ، بلغت أوجها بين ١٨٨٦ - ١٨٨٩ . ومهما يكن من شيء فان الجيل شعر بان الاوزان لم تعد مؤاتية لعاطفته، وبأن الاشكال « المفروضة سابقاً لا توافقه [١] » على حد قول Poizat . فيستدل ان Poizat و Lewisohn متفقان على ارجاع التحرر من الاوزان القديمة الى حاجة نفسية تريد ان تعبر عن حاجاتها الجديدة، فاعيت حاجاتهم الطريقة القديمة ، فخرجوا عليها ، وانشقوا عن المألوف . وكان البرناسيون من قبلهم يعتبرون ان للبيت الاسكندري الواقع في اثني عشر وتداً ، مدى التنفس المعتدل ، وان في ايقاعه كالاً وامتلاء يتركان في الاذن والفكر معنى الاكتفاء [٢] .

وبما ان الرمزية وقفت كردّ فعل في وجه ما سبقها من اتجاهات ادبية ، وبما انها حاولت التعبير عما عجز عنه السلف ، كان من محاولاتها ان حطمت البيت الاسكندري ، وتواضع ذووها على طريقة تنسجم مع اجزاء العاطفة الانسانية ، والشعور الداخلي الصحيح . وهكذا بان لهم ان القواعد القديمة عاجزة ناقصة ، ينبغي ان يعاد النظر فيها ، وان اللغات اذا شاخت وهرمت عجزت عن اداء ما في الذات . وهذا ما عرض للغة اللاتينية في عهد بِرس وفيرجيل . وخليق بالذكر ان الحاجة هذه لم تكن جديدة في اللغة الفرنسية ، وفي تاريخ الآداب الفرنسية دلائل عدة : من عهد الـ Pléiade مرّاً بـ Malhérbe و La Fontaine وبودلير وفرلين .

وكان بعض صغار الشعراء ، شأن E. Mikhael و La Forgue و Kahn يتجاذبون فيما بينهم هذه النظريات بين عام ١٨٨٢ - ١٨٨٦ . ولقد فاقهم G. Kahn جميعا : « فانه وصف هذا الاتجاه الجديد ، وحدده ودافع عنه في مجلة الاستقلال وفي مقدمة الطبعة الجديدة لكتابه « Palais Nomades » [٣] .

وما هي اهداف هذا النموذج الجديد ؟ ان الخلافات بين المذاهب الأدبية لم تكن بوجه الاجمال قائمة على المواضيع ، بقدر ما كانت قائمة على الطريقة والنهج . وكان « البيت الشعري المرسل » نهاية التطور الذي حاول ان يُعيد للألفاظ الشعرية مجمل قيمتها الصوتية . وكانت الرمزية قد بلغت أقصى ما اختطه بودلير في الايقاع الشعري ، بمنح الالفاظ قيمها الحقة . ولذا لم يأبهوا احياناً لطول البيت وقصره ، او لتعادل الابيات فيما بينها ، او القطع او التكرار .

فعنوا بالتآلف الحرفي يوسعون في الشعر قواه التعبيرية . وكان للحرف الصوتي «E»

١) Poizat. Le Symbolisme, p. 170

٢) Poizat. Le Symbolisme, p. 169 - 170.

٣) Martino. Parnasse et Symbolisme, p. 158.

أهمية كبرى . و كسروا الاتزان القديم وجموده معتبرين ان الخوالج الداخلية لا تتساوى في النوع او الكمية . وبدل ان يخضعوا الخوالج للتعبير اخضعوا التعبير لها . فجرى تقسيم الابيات تبعاً للمدى الزمني الداخلي الذي تستغرقه العاطفة . وإذن فلهـــذه الحرية في النظم قوانينها وقواعدها ايضاً. انها مربوطة في تقسيمها ،ورويها،وطولها ، وقصرها ، وتآلف الغناء في حروفها ، وتمازج الايقاع بمدى الشعور الواعي او غير الواعي في الذات . ولقد حاول الرومانتيكيون كسر هذا التحجر في البديع الشعري" ، الا انهم لم يتجاوزوا فيه بعيداً . اما البرناسيون فأعادوا الى البيت الشعري سبكه الهادىء ، الموقع الوئيد ، فهدمت الرمزية تجمد الشعر البرناسي ، ورمت الى تحقيق الكمال الاقصى الذي عجز عن بلوغه الرومانتيكيون ، وسعوا لتحقيق ما استهدفه فرلين ، فكانت نشأة الشعر المرسل نتيجة هذا الاقتفاء .

هكذا استحال الشعر الى طبيعته الاصلية بعد ان جرد من القوانين المصطنعة ، استحال نغماً صافياً وايقاعاً جميلا . وكما تحـــدد الاصوات الاولى مصير كل السمفونية الموسيقية الكلاسيكية ، كذا تحدد الالفاظ الاولى ، في هذا الضرب الجديد من النظم ، نغم القصيدة، وقيمتها الصوتية ، باعتبارها نقطـــة المسير [1] ، وكل ما يرد بعدها مبني على نقطـــة المسير الكلامية المنغمة .

٩ ـــ التعبير بالطريقة الكتابية

واعتقد بعضهم ان الطريقة الكتابية بايراد الحروف كبيرة او صغيرة، متفرقة او متراصة، متباعدة او متقاربة ، توسع المعنى المنشود او تضيقه تبعاً لما يقتضيه الموقف والعامــــل . وذهبوا الى ان الفراغ نفسه دوراً يلعبه في تأدية المعنى . ولطالما عني ملارمه في ذلك التأثير الكتابي ، فأبدع قصيدة عنوانها « رمية نرد Un coup de dés » .

لم يسع الناشرين أن يضموها الى مجموعة الطبعة التجارية . فنُشرت في الطبعة الخاصة بعناية كلية بحسب حجم الحروف ، وشكلها ، والفراغ الابيض المتروك ما بـــين الأبيات والمقاطع والألفاظ .

ولقد بعث ملارمه برسالة الى اندره جيد ١٨٩٧ جاء في بعضها : « لتنظيم الكلمات في الصفحة مفعول بهي . ان اللفظة الواحدة تحتاج الى صفحة كاملة بيضاء .. وهكذا تغدو الالفاظ مجموعة انجم مشرقة .. ان تصوير الالفاظ وحده لا يؤدي الاشياء كاملة ، وعليه فالفراغ الابيض متمم . » [2]

---

١) Poizat. Le Symbolisme, p. 170.

٢) Mallarmé. Propos sur la Poésie, p. 167 et 168.

١٠ ـ الغموض

لم يكن الغموض هدفاً من اهداف الرمزيين ، بل كان نتيجة طبيعية للجهود الواعية التي صرفوها في الخلق الشعري . والانتاج البشري يتراوح بين السهولة القصوى والصعوبة القصوى ، بين السياسة وهي من متناول العامة ، والرياضيات العليا وهي من متناول الخاصة . وكان الرمزيون في محاولاتهم الشعرية يستهدفون رفع الادب الى مرتبة الرياضيات . فوجهوه الى فئة خاصة ، فنشأ عن ذلك الغموض .. وتضاربت الآراء في امر هذا الغموض ، وبحثوا في اسبابه . فمن قائل ان الغموض يرجع الى عدم رويّة القارىء ، او الى نقص في مؤهلاته ، او الى عدم اعتياده هـذا النوع الصعب من الادب . وعليه قال كميل موكلير : « ان الغموض ينشأ عن عدم الروية في القراءة [١] » ؛ وفئة أخرى تقول ان الغموض يرجع الى ان معنى القصيدة يتحول بحسب الزمن والظروف ، لان الشعر في رسالته يحمل حالة نفسية ، لا يستوعبها القارىء إلا في برهة معينة مؤاتية . وبهذا يقول Rémy de Gourmont . واذا ما اتخذنا اراء المشترعين انفسهم عثرنا على كلمة لملارمه في هذا الصدد : « انني انتزع هذه القصيدة من دراسة عن الكلمة ، وهي دراسة معكوسة ، اي أن معناها – ان كان لها معنى (كذا) – ولكن عزائي بالكمية الشعرية التي تشتمل عليها هذه القصيدة ، يدرك بواسطة سراب في الالفاظ انفسها ، فاذا ما تمتمناه مرات عديدة متتالية أحسسنا بشعور غريب » .

فهو إذن لا يعتبر أن للقصيدة معنى محتماً ، وانما معناها يستمد من خلال السراب الايقاعي ، الذي في الالفاظ . مما يفضي الى ان المعنى ليس محدوداً واحداً ، لان الصفات الشعرية التي اثقلوا بها الكلمات لا تؤدي معنى خاصاً حاداً ، كالتي اعتدناها في شعر سواهم ، بل توقظ حالة نفسية ، بحيث ان لفظة حالة نفسية ، تصبح مرادفاً للفظة معنى في هذا الضرب من الشعر ... ويبعد بول فاليري الى اكثر من ذلك ، فيقول : « يحتمل شعري كل المعاني التي يلبسونه اياها . ان المعنى الذي احبوه لقصائدي لا يصدق الا عليَّ ، ولا يخالف المعنى الذي يسبغه سواي . انه لمن الخطأ المنافي « لطبيعة الشعر » ، لمن الخطأ القتال للشعر ، ان ننسب الى كل قصيدة معنى حقيقياً ، واحداً محضاً مطابقاً وملازماً لفكرة المبدع » [٢] . وإذن فالقصيدة في مذهبه معنى خاص لا يصدق الا عليه ، وقد يتقارب هذا المعنى من المعنى الذي اراده الشاعر كلما تقاربت نفسية القارىء من نفسيته ، او حالته من حالته . غير انه من البين ان النص يحتمل معاني عديدة او انه وسط معنوي لاشعاعات تفيض في دائرة . ولربما كان

١) Thibaudet. La poésie de St. Mallarmé, p. 60.

٢) Valéry. Variété III, p. 80.

هذا من دواعي الغموض . اما قوله ان المعنى المحدود ينافي طبيعة الشعر وجوهره ،فصحيح ايضاً لان الشعر لا يؤدي معنى محدوداً كالعلم مثلاً ، وانما يورد حقائق ذاتية تلاقي واقعها . والجو الشعري هو المعنى المراد ... ولذا اتت القيم الجمالية في شعر الرمزيين متجددة كما هي الحال في الموسيقى الكلاسيكية التي تلاقي لها معنىً مؤقتاً ايضاً ، بنسبية المتذوقين ،ومربوطاً بشروط الزمان والمكان والبيولوجية .

هذا واننا نرجح رأي تيبوده ،لانه مبني على ما ذكرنا من اقوال المبدعين انفسهم . فينفي قول «R , de Gourmont» مفترضاً « ان لكل ما يقوله الشاعر معنى واقعياً اراده الشاعر بينما كان اسيراً لوحيه ، اما الشكوك والظلال ... فلا تنافي هذا المعنى ؛ ولكنها تتمركز في رحب الدائرة التي يوسعها هذا المعنى »[١].

والاسباب التي حملتهم على اجتناب الوضوح تجتزأ فيما يلي :

١ - ان في الوضوح خطر الملل ، فخير للقارىء أن يكتشف السرّ الذي يشتمل النص عليه ، من أن ينكشف هذا السرّ من تلقاء نفسه ، فتضيع لذة الاكتشاف .

٢ - انهم بدّلوا في الترتيب الغرامطيقي المنطقي،واستعاضوا عنه بجهاز من الالفاظ الصورية المتحركة ، النورانية ، التي تلمح بعض نواحي الأشياء . ولذا ، فشعرهم دواري لا مباشر .[٢]

٣ - ان الرمزيين لم يتعمدوا الالوان والاضواء بل اظلالها . ولم يشرحوا ، لان التفسير ليس من رسالة الشعر، بل اومأوا ايماء .

٤ - كانوا يعتبرون ان في الذات الانسانية ناحية باطنة لم يعن بها الادب عناية مباشرة، وفيها ارحاب غامضة، فسبروا هذه الاغوار، وعبروا عما لا يعبر عنه بطريقة مبهمة من جوهره توحيه ولا تفصّله تفصيلاً ، ، وتلمحه ولا تخبرُ عنه ، فترى المعاني التي يقصدون كما تلمح السماء الزرقاء من خلال اغصان الدالية المورقة .

٥ - كانوا يعتبرون ان الفكر البشري تحدق به دائرتان : دائرة ذات ضياء معنوي Apparent ودائرة اخرى ذات معنى حقيقي ؛ والدائرتان لا تتآلفان ، فآثروا الأولى وتعمدوها ، علهم يعثرون على حقيقة الكون التي عجز عن بلوغها العلم الايجابي .

٦ - انهم ، وملارمه منهم خاصةً ، وجهوا ادبهم الى خاصة من الناس،فجاء ادبهم مُغلقا.

واحر بنا الآن ان نورد ، بعد تحديداتنا هذه ، بعض ما حاوله النقاد في تحديد هذا الاتجاه الجديد . مع العلم بان الاتجاهات الادبية لا تحصر في تحديد الا وفيه نقص لانه يضيق على جمع شتاتها كاملة . وانما اعتمدناه لتبيان الفروق القائمة بين الدارسين من ناحية ، وبين

١) Thibaudet Ouv. Cité. p. 61.

٢) اشارة الى قول لملارمه : «Ma poésie est une impasse» — (Seylaz. p. 166)

الأدباء انفسهم من ناحية أخرى . ففي عرف ملارمه : ان الرمزية تأمل الاشياء ، وصورة تتصاعد من الاحلام ، والاحلام تنيرها . وهي اخذك الشيء واظهاره تحت نقاب من الغرابة والوهم فيستنبط استدراجاً بواسطة الايحاء . « هذه هي اعجوبة الرمز بعينها » . [١]

وفي عرف موورياس : « ان الرمزية عدو التربية والتعليم ، والخطابة ، والشعور المتكلف ، « والوصف الحسي الواقعي ؛ ولقـــد حاول الشعر الرمزي في رأيه ان يُلبس الفكرة شكلاً « حسياً ، على ان هذا الشكل ليس غايتها ، وانما هو يعينها على التعبير عن الفكرة . ولا « ينبغي ان تنفصل الفكرة عن علاقاتها الخارجية قطّ . لان صفة الشعر الرمزي الاساسية ألاّ تذهب حتى تبلغ الفكرة بحد ذاتهـا . اما العوامل الخارجية والاشياء الملموسة فمظاهر حسية وجدت لتمثل الفكر المجردة الاولى . » [٢] ويقول في الأوزان :

Le rythme, l'ancienne métrique avivée, un désordre, savamment ordonné, la rime illucicescente et martelée comme un bouclier d'or et d'airain. L'Alexandrin à arrêts multiples et mobiles, l'emploi de certains impairs. (3)

وفي تحديد Lecocq : « الرمز يُثير الاشارات الصوفية التي في الطبيعة ، فالطبيعة روح « كامنة تشابه روحنا .. فعلينا ان نرغمها على البوح ، اذن يتصل بعض الاشياء ببعض على « اختلاف مظاهرها ، كما ان نفس الشاعر تتوحد مع الحياة الكونيّة . »

ويلخص ذلك بقوله :

The only excuse that a man has for writing is that he express his own self, that he reveals to others the kind of world that is reflected in his individual mirror... He must say things not said before and say them in a form not formulated before. He must create his own aesthetic... etc. (4).

اي : ان يعبّر المؤلف عن احساساته الذاتية ، وأن يكشف للملأ كيف انعكس العالم في نفسه . ويقول ما لم يأتِ به سواه ، ويبدع « جماليات » خاصة به .

ويضيف هو نفسه في مكان آخر من المرجع نفسه :

All truth in it self escapes us : the essence is unapprochable (p. 8) Symbolism was not, at first, revolution but an evolution called forth by infiltration of new philosophical ideas. The theories of Kant, of Schopenhawer, of Hegel and Hartmann began to spread in France : the poets were fairly intoxicated by them, (p. 9.)

« الحقيقة لا تبلغ ، والجوهر لا يُدرك . لم تكن الرمزية في البدء ثورة ، بل كانت تطوراً دعت إليه الفلسفة الدخيلة . فبدأت نظريات « كانت » وشوبنهور وهيجل وهارتمن تشيع

---

١) Les Poètes Symbolistes, p. 403.

٢) Les Poètes Symbolistes, p. 404.

٣) Les Poètes Symbolistes, p. 404

٤) Lewishon, Poets of Modern France, p. 70.

في فرنسا ، وسمت الشعراء .»

ويضيف لويسن عن هذا النوع : « إن ذاتية هذا الشعر بلغت من الرفعة مبلغاً امتصت معه الكون » .

« The subjectivity of this poetry is so high that it has absorbed the world into itself ».1

وقال سواهم مشيراً الى وجهة النغم : « عليك ان ترهف السمع ، اما علاقة الالفاظ مابينها بشكل متتابع فتضمحل ، ولا ترى سوى الفاظ مستقلة منفردة ... تحدث صخباً اوانيناً[٢] » .

وقال آخر محدداً : « كانت الرمزية مذهب الجمال الأمثل . وكانت مظهراً صوفياً للجماليات »

« It was a religion of ideal Beauty »

« ... Symbolisme... was a mystical form of Aestheticism » (3)

ويشير بعضهم الى التشتت الذي اصيب به شعراء هذه النزعة قال : « اننا نشاهد في هذه الحقبة مشهداً عجيباً فريداً من نوعه في تاريخ الشعر : فكل شاعر ، ينتحي زاوية ، ويعزف على شبابته الخاصة ما يطيب له من انغام ... »

ويضيف آخر : « اما الرمزيون فأنهم يجدّون في اثر شيء جديد ، ولكنهم يجهلون كيفية بلوغــه » .

ونكتفي بهذا المقدار ، معولين في مقطع اخير ، على ما اورده « موندور » في كتابه « حياة ملارمه » عن اجتماعات الثلاثاء في دار ملارمه يقول :

Les mardis vont avoir à partir de 1891, leur physionomie définitive et ... leur atmosphère la plus recueillie. Wyzewa, Dujardin, Fontaines, Harold, Mockel, P. Quillard, qui ont déjà vu venir Régnier, Viélé, Griffin, Mikhael, Ch. Morice, Paul et Victor Marguerite et vu s'éloigner G. Khan. R. Ghil, Moréas et d'autres, voent arriver Pierre Loüys, André Gide, Paul Valéry.. Il y aura parfois encore, les uns éloignés, les autres inconsistants : Whistler, Symons, Brandes, Stefan George, O. Wilde, Maeterlinck, Verhaeren, Verlaine, Debussy, F. Fénélon, Poizat, le Cardonnel, Claudel, L. P. Forgue, Duret et les artistes, Rédon, Gauguin, Vuillard et Gravollet ». (4)

ومنهم من غمر فأنطفأ ذكره ، ومنهم من انفصل عن الرمزية ولكنه ظل حافظاً اثرها مطبوعاً بطابعها ، يُقل معه من اثر ذاك « المتكىء الى مدفأة من فخار » وقد حجبه عنهم ضباب خفيف من دخان التبغ المتصاعد في سماء الغرفة ، دخاناً متقطعاً ، ثقيلاً ، بطيئاً ، ذلك المعلم السقراطي ، البوذي ، يُسبغ عليهم تعاليمه التي لم يــدون منها سوى القليل ، والتي رددها تلامذته ، وحللوا ما علق في صدورهم منها واوسعوها شرحاً ، وحملوها في انفسهم نيفا

---

١) Ludwig Lewishon, The poets of Modern France, p. 70

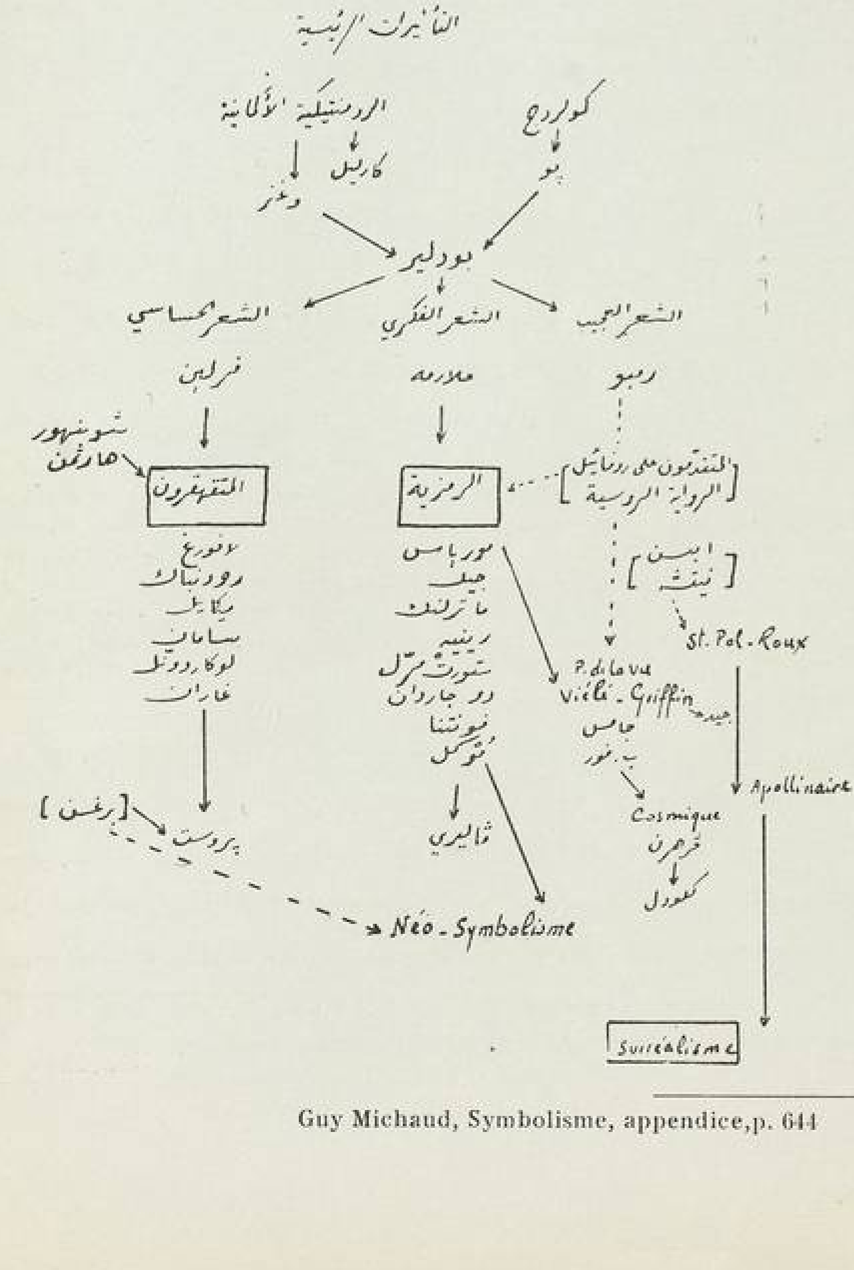
٢) Morras et Tailhédé. Un débat sur le Romantisme, appendice, p. 187.

٣) Bowra, The Heritage of symbolism, p. 3.

٤) Seylaz, p. 168.

وخمسين عاماً كاملات . هذا هو الاثر الاعمق الذي تركه ملارمه في صدر الناشئة . وهو الذي مهد لڤاليري وبروست ولكلودل وجيد وغيرهم .

ورأيت ان اختتم هذه الدراسة الوجيزة بجدول اخذته نقلاً عن كتاب الرمزية الذي وضعه «Guy Michaud» [١] في نهايـــة الجزء الرابع الوارد تحت عنوان « رسالة الرمزية الشعرية ». ويبدو لك كيف ان الرمزية انتشرت في انكلترا والمانيا وايطاليا واميركا ، وسنرى كيف امتدت الى ادبنا العربي الحديث ، بعد امتزاجنا بالفرنجة في عهد الانتداب .



١) Guy Michaud, Symbolisme, appendice, p. 644

الرمزية

والأدب العربي الحديث

تمهيد

يتبين لمستعرض الادب العربي منذ عصوره الاولى في مطلع الجاهلية الثانية حتى اواخر العصر الاموي انه في مجمله أدب بعيد عن المجردات ، سواء كان في طريقة نقله ووصفه للعالم الخارجي ، ام في تصويره للخلجات الداخلية في الانسان . ويرجع ذلك الى العقلية السامية في طورها البدائي . فالعقلية السامية في جاهلية العرب لم تخرج الى ما وراء حدود المادة المرئية ، بل تقيدت بها فوقفت على حقيقتها ، وفصّلت في بيان اجزائها واغرقت حتى جاء ادبها الوصفي لوحات ذات الوان بيّنات تكاد تكون تامة كاملة ، بحيث ان القارىء يتخذ منها صوراً معينة تلمس وترى . والفكر الاسلامي في ادبه أميل الى ان يكون فكراً موضوعياً لايبلغ الشمول بقدر اقتصاره على الخاص ، ولا يتخطى المرحلة التي تفكر بها الشعوب بالاتصال المباشر مع المادة . ولنا بالشعر الجاهلي ، والقرآن الكريم خير دليل عليه ..

وقامت الفتوحات ، فخرج العرب من الصحراء ، وانشطر الشعر شطرين تبعاً لناموس الحياة الاموية : فمنهم من شغلته السياسة والاحزاب المتواترة المتشادة ، والعصبيات المتطاحنة ، فحمله تيارها ؛ ومنهم من لازم الجزيرة في معزل عن الانفعالات السياسية ، فاغفلها وانصرف الى محض شعر وجداني ، الى غزل عذري وآخر حضري . واذا بالنوع الاول صيحة نفس متعبة لهيفة ولهى ، تتحطم على ذاتها وتنوء تحت عبء من الهوى ، غير ان هذا الهوى لم يصوّر من حيث هو دفق دائم في الذات ، بل من حيث هو شوق ، ورمق ، وتمن ، واخلاص ، وجملة من العواطف السطحية في الانسان . أما الحضريون فجاء غزلهم أقل عمقاً وتجريداً ، وأشد ارتباطاً بالمادة ، واكثر بعداً عن الابهام في طريقة بث الحساسات .

فيستدل من خلال ذلك ان العرب ماديون واقعيون في جاهليتهم واسلامهم ، وان ادبهم أميل الى الوضوح والواقع منه الى الغموض والتجريد . ولما كان الرمز بتحديده تجريداً للمادة وكان الادب المسمى بالرمزي بعيداً عن الوضوح المألوف والواقع الملموس ، ولما كانت جاهلية العرب مقيدة ببيئتها ومتضمنات محيطها المادية ، وكان الادب الرمزي سعيا الى الفكرة المجردة والى سبر غور الاعماق النفسية ، جزمنا بان الادب القديم خلو من الرمزية كما فهمناها في دراستنا .

وادال الله العباسيين فاختلط عرب وعجم ، ولاء وثقافة وسكنى ، واوغلوا في الاختلاط

فقبسوا عمن هم اعرق منهم حضارة ، وصهروا العناصر المتباينة من تراث الهند وفارس والاغريق في عناصرهم الاصيلة ،وغدا الادب ثمرة من مزيج شعوب مختلفة العادات والمقاييس والمذاهب والفكر ، فاتخذ مرحلة جديدة نشير فيها الى لونين بنوع اخص : الادب الصوفي والادب المتأثر بالفكر اليوناني .

التصوف: لانه في جوهره يلتقي النزعات الرمزية الفلسفية العامة في مواطن عدة ،اشهرها ما يلي :

اولاً - الشعراء المتصوفة كانوا يعتبرون في مذهبهم الجديد ان كل جميل في الارض انما هو لمحة من جمال الله ،وجعلوا العالم خيالاً لا حقيقة ، ووحدوا بين ذات الانسان وذات الله.

ثانياً -انعتقوا من الحواس تقيدهم وتسمرهم الى الارض،فخدروا هذه الحواس وتركوا العنان للروح حتى تنطلق في شطحاتها .

ثالثاً - كانت في ذواتهم خلجات تذلل في اعينهم ترهات الارض وتنقلهم الى عالم ارحب تتقلص عنه الاشياء ، وينطفىء الحس ، وتفنى المادة . وان هذه النزعة نحو المشاهدة أشبه بفكرة المجهول والغريب ، التي تغلف النزعة الرمزية. وكلاهما مستمد من الهندية على ما يبين .

رابعاً - الغيبوبة الصوفية افضت بابن الفارض ،في التائية الكبرى،والحلاج وابن العربي الى انتاج منطو على شيء من الغمغمة التي لا تفهم . وهذه الغمغمة شبيهة جوهراً بالتعبير عن الحالة اللاواعية التي عني باستنباطها جماعة الرمزية ، فتلك ناجمة عن عجز التعبير امام المشاهدة الكبرى وهذه عن الانطواء على خفايا الذات في ثنايا العقل الباطنة .

على أن التشابه في النزعات او بعضها لا يفضي بالحتم الى تشابه او مطابقة او مجانسة تامة في الانتاج . فبين الشعر الصوفي والرمزية بون وخلاف في الجوهر .

الادب المتأثر بالفكر اليوناني _ لانه انصرف في بعضه عن المادة والواقع الحسي وغاص على الفكر المجرد . فنشأ عن هذا الغوص على الفكر ادب خارج في بعضه عن العامود الشعري المألوف . واحتشدت الفِكَرُ العديدة في البيت الواحد ، فتراصت الالفاظ واشتبكت المعاني وكان من جراء ذاك التراص وهذا الاشتباك احتيال معنوي أدّى الى بعض الغموض ١ . وكأنما حاول هؤلاء الشعراء ، من مسلم بن الوليد الى ابي تمام ان يتعمدوا بعض الابتعاد عن البديهة الشعرية، وجعلوا من الشعر صناعة واعية، فأنعموا في اختيار

١) نشير الى ابي تمام .

الالفاظ ، واغرقوا في انتزاع الفكر المجردة. وهكذا نسبوا الى ابي تمام ، مثلاً ، غموض المعاني ودقتها ، وكثرة الايراد « مما يحتاج الى استنباط وشرح واستخراج ، ولم يُعنَ به سوى أهل المعاني والشعراء اصحاب الصنعة ومن يميل الى التدقيق وفلسفي الكلام » .[1] مما حمل خصوم ابي تمام ، امثال ابن الاعرابي ، الى الطعن على ابي تمام والقول : « إن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل » ، والسؤال « لماذا تقول ما لا يفهم » فيجيبهم : « لماذا لا تفهمون ما يقال » . فيلتقي هذا النوع من الشعر الرمزية في اتجاهين : منها التأنق في اختيار الالفاظ ، ومنها استهداف التجريد الفكري . فينجم عنهما الغموض . الى أن قال الصابي : « وافخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه » . فهنا كما في الرمزية لم يكن الغموض غاية مستقلة بحد ذاتها ، وانما كان نتيجة العمل اللفظي الوئيد وتوخي الفكر المجرد . وهذه ناحية من نواحي الشعر الرمزيّ كما بيناه . على ان التساوي في النتائج يفترض تشابهاً ولو في بعض الاسباب . زد على ذلك ان بعضهم تحدث في رمزية « ابي العلاء » ولكننا ما وجدنا ما ينسب شاعر المعرة الى ادبنا .

وانما اتينا على ذكر هذين اللونين من الادب العباسي لا لانا نعتبرهما رمزيين بل لتقديرنا ان بينهما وبين بعض مزايا الاتجاه الرمزي خيوط صلة . فهنالك تشابه في الوسائل لا في الجوهر ، واشتمال الشيء على بعض مزايا شيء آخر لا يجعله مطابقاً له ولا يُثبتُ انه منه ، بل يجعل ما بينهما نسباً من حيثُ بعض المظاهر . ولقد حاول بعضهم ان يجعل من « الشريف الرضي » بودلير العرب ، وواضع اسس الرمزية العالية في الشعر العربي ، ويقابل ما بين الشريف والشعراء الرمزيين في مواضيع شتى . على اننا نرى ان شعر الشريف يختلف اختلافاً بيناً عن الأسس الرمزية وعن النتائج الشعرية التي اسفرت عنها . انه من جوهر آخر ، ومهما يكن من شيء فانما نحن عرضنا ذلك عرضاً سريعاً معوّلين في هذا الجزء الثاني من دراستنا على الادب الحديث دون سواه .

اتجاهات الادب الحديث : الشعر الرمزية

« أن شعراء القرن الماضي كانوا على الاجمال محافظين كل الحفاظ على القديم ، لا يعنيهم اختراع او تجديد وانما همهم في تحدّي اسلافهم ، والاستمداد من آثارهم ، الا الذين عرفوا

١) كتاب الموازنة الطبعة الاولى ص : ٢ .

الثقافة الاجنبية ، وتأدبوا بادب الغرب ، فقد كان لهم بعض الحظ من الجديد ، وهم قلة [١] . ويضيف : وكان الجديد اوضح في شعر الذين تخضرموا وادركوا حضارة القرن العشرين واتصلوا بآداب الغربيين ، لا سيما اللبنانيين ؛ فانهم على الغالب اقرب من غيرهم الى التجديد والتغرب . وتختلف درجات التجديد في قطر واحد او في قطر وآخر باختلاف الثقافة والبيئة ... فالمجددون من النصارى اعرق من المجددين المسلمين ... ومن هنا كان الجديد اوضح في لبنان ثم في مصر » [٢] .

ونشأت بعد الحرب الكبرى فئة تلقت الثقافة الاجنبية ، والفرنسية منها بنوع أخص . وفي شريعة العمران كما سنها ابن خلدون أن المغلوب يتأثر بالغالب ، فهو به معجب ، ومحاكاته له أسهل متناولاً ، والزم . فحاولت هذه الفئة أن تطرح الادب القديم ، وأن تنحو نحو الغرب في اغراض شعرها ومعانيه . على ان الصراع المستمر في كل عصر من العصور بين النزعتين القديمة والحديثة ، جعل المحافظين يستنكرون ما كان من المجددين . فازدروهم وشنعوا عليهم ، وحمل المجددون بدورهم على المحافظين ، وطعنوا عليهم لتمسكهم بالوسائل المأثورة عن القديم ، ولجمودهم وتقايدهم ، واتسمت كلتا الحملتين بسمة التطرف ، على انها تضمنتا بعض الاعتدال .

اما المحافظون ، فرموا اخصامهم « بضعف الصياغة والسعي في طلب الالفاظ وغموض المعنى وتحدي الشعراء الغربيين . فصياغة الجيل الذين نشأوا بعد الحرب العالمية اضعف على الاجمال من صياغة المخضرمين . وفيهم ولع جنوني بتصيد الالفاظ الموسيقية البراقة ليلونوا بها صورهم الغريبة ، لا يستثنون من ذلك عنوان القصيدة ... وغموض المعنى في شعرهم ناتج عن اغرابهم في اختيار الالفاظ ، وافراطهم في الاعتماد على صور من التشابيه والاستعارات الشاذة ... وأساليبهم الشعرية وصورهم الخيالية واغراضهم ومعانيهم مصطبغة بألوان الأدب الفرنجي كل الاصطباغ ... وبلغ من افتتانهم بالغربيين وامتلاقهم اياهم ، ان توسموهم في مذاهب الشعر عندهم فأتبعوا الفئة المتحررة «Romantique» والفئة المتجردة « Réaliste » والفئة الرمزية « Symloliste » [٣] . ومما يسترعي الانتباه ان درجات الاتباع هذه بدأت بالمتحررة . فان احمد شوقي كان قد رحل الى فرنسا في غضون الربع الاخير من القرن التاسع عشر — فترة بلغت الحركة الرمزية اوجها — فلم يتعرف الى افرادها ، ولا عني باتجاهها الجديد ، وانما اكتفى ببعض ما في متناول الناس عامة عن الادب الافرنسي ، فطالع ادب كورنيل وفكتور هوجو . وجاء من تأثر ايضاً بهذا اللون من الادب عن طريق الترجمة

١) تشير الى نجيب الحداد .

٢) بطرس البستاني ، ادباء العرب ج ٣ : ص ١٥٦ و ١٥٧

٣) بطرس البستاني ، ادباء العرب ج ٣ : ص ١٥٨ و ١٥٩

والنقل والانتاج الشخصي [١].

اما الاتجاه الرمزي فلم يبلغ مبلغه الا خلال عهد الانتداب الفرنسي في لبنان اي بعدعام ١٩١٩ . وذلك ان الآداب الفرنسية تعممت وغدت أساً من أسس الثقافة ، وتوغل ادباؤنا في استقصائها ، فاحرقوا منها في نفوسهم ما ليس باليسير . ولم ينحصر هذا التأثير في لبنان ، فكان لمصر منه نصيب ايضاً ، فبعد ان زالت المصالح الفرنسيــة السياسية في مصر تبقت المصلحة الثقافية . على ان بوادر هذا الاتجاه لم تظهر قبل عام ١٩٢٨ فان المجلات الادبية في مصر ولبنان [٢] لم تدون شيئاً من هذا القبيل يرجع الى ما وراء هذا العهـد . على ان الاتجاه ما برح يختمر شيئاً بعد شيء حتى اشتد ، واستوى اوده بعـــد نحو من ثماني سنوات اي عام ١٩٣٦ .

والتأثير الادبي مبهم وادق من ان ينحصر في تاريخ معين ، واوسع من ان يقيد في اسباب . وانما وضعناه على سبيل التقريب تسهيلا لادراك ما كان ، واشارة الى احتـــدام الحركة في الفترة الاخيرة . واذا ما القينا نظرة عجلى على المجلات والمجموعات الشعرية ، اتضح لنا ان التيار تضخم وفاض ، وعكف المتأدبون على ترجمة الادب الرمزي بُعيد هذا التاريخ . فان مجلة المقتطف في الجزء الثالث من مجلد عام ١٩٣٤ (ص ٣٥٨) نشرت قصيدة مترجمة لبودلير عنوانها « ندامة بعد الموت » . وفي الجزء الرابع من المجلد ١٩٣٥ (ص ١٥٣) نشرت لعلي محمود طه « فرلن الشاعر » . ونقل خليل الهنداوي في الجزء الاول من مجلد ٩٠ عام ١٩٣٧ « مسرحية سميراميس » لبول فاليري ، وفي الجزء الثاني من العام نفسه (ص ١٨٥) مسرحية « امفيون » . ولبشر فارس قصيدة عنوانها : « جبـــال بافاريا » ظهرت في الجزء الثالث من مجـــلد ٩٠ عام ١٩٣٧ ومسرحية عنوانهــــا : على « مفرق الطريق » وطئاً لها بمقدمــــة ظهرت في مجلد ٩٢ (ص ٣٥٥) عام ١٩٣٨ . وقصيـــدة « الى زائرة » في المجلد ١٠٤ (ص ٤٢٧) . « ورحلة خابت » في المجـــلد ١٠٥ (ص ٣٠٢) . و« حرقة » في المجلد ١٠٢ (ص ١٤٤) . و« كلمة الشاعر » في المجلد ١٠٦ (ص ٣٦٣) ، وغيرها . ان قصائد اخرى وموضوعات مختلفة نشرت في المجلة نفسها تنم عن هذا الاتجـــاه والاهتمام بـــه . وتنم عن وعي الناس اياه . من ذلك ترجمات لبودلير وسواه من الشعراء الذين ينتسبون الى الرمزية ، او ابحاث في هذا الادب [٣] او ما يمت اليه بصلة كأبحـاث في

---

١) كالمنفلوطي فيما عربه بالاقتباس . والاخطل الصغير والياس ابي شبكه ويوسف غصوب الخ .

٢) نشير الى المقتطف والهلال والمشرق والمعرض .

٣) المقتطف المجلد ٨٧ ص ٥٧ ، مجلد ٩٣ ص ٨٥ ، و١٤٠ ، ومجلد ٩٥ ص ٤١٦ ، ومجـــلد ٩٦ ص ٥٤٥ ، ومجلد ٩٧ ص ٥٠١ ، ومجلد ١٠٢ ص ٥١ و٨٣ و٣٦٢ ، ومجلد ١٠٥ ص ١٠٦ .

التصوف .[١] او بنوع مباشر كما في علم معاني اصوات الحروف (مجلد ٩٦ ص ٣٢٠ و٤٠٧).

هذا وفي المكشوف الادبي قصائد أوفر عدداً من التي ذكرنا . فيها الكثير من هـذا الاتجاه كما سيتبين . منها لسعيد عقل : ففي مجلد ١٩٣٦ ظهرت عشتروت ، والصدى البعيد ، والليل لنا ، والى البير سامان ، وفي بعلبك ، وعلى حجر موحش ، وسكوت ، وفراشة ، وليلة حر ، والطيور الغريبة . وفي مجلد عام ١٩٣٧ محاولة في جمالية الشعر ، وقصيدة هيا معي . وفي مجلد عام ١٩٣٨ « ليلاي وسمراء » . وفي مجلد عام ١٩٣٩ « شيراز » وفي مجـلد ١٩٤١ « نيانار » و « نحت » و « القمر » ، وبين يدي مجموعة شعر لم تنشر بعد ، تشتمل على بعض هذه القصائد وعلى سواها : « كالموعد الضائع » و « ابعاد » و « طرب » و « يا نهلة الخمر » و « عيناك اجمل ما في الوجود » .

وليوسف غصوب « صـلاة راهب » في مجلد عام ١٩٣٦ ، « والانتظار » في مجلد ١٩٣٧ و « الرعشة الاولى » ، و « المتجردة » في مجلد عام ١٩٣٨ و « الغدائر » في مجلد عـام ١٩٤٢ – وترى قصائد « لصلاح لبكي » جمعت فيما بعد في كتابيه ارجوحة القمر ومواعيد ، « ولأمين نخلة » . كما يتبين للمطلع ان دراسات مختلفة حول الادب الرمزي في فرنسا وحول ادبنا الجديد قد نشرت هنا وثمّ منها مقال عنوانـه « الحركة الرمزية لم تكن مدرسة ادبيـة » [٢] . وآخر لبطرس البستاني في « رمزية غصوب » [٣] . وثالث في « الادب الغربي افاد الناقدين ولم يفد الادباء » [٤] . ورابع في « بول فاليري » : « الشعر بين العقل الباطـن والعقل الواعي » وخامس « بول فاليري غامض في نـثره غموضه في شعره » [٥] .

ويزعم امين نخلة انه اول من اطلع الناس عليه [٦] . ومقال سادس عنوانه : شعرنـا الجديد قلق هزيل (١٩٣٧ العدد ١١٤ ص / ٧) وسابع عنوانه « الرمزية في ادبنا وآداب الامم (١٩٣٨ العدد ١٧٤) وثامن لبطرس البستاني « بول فاليري والاب بريمون والصابي » مجلد عام ١٧٣٧ عـدد ١٤٥ ص ٨ ، مؤداه ان الصابي سبق الاديبين الفرنسيين الى القول « وافخر الشعر ما غمض منه » . وتاسع لعمر ابي ريشة يفضي الى ان الشعر صنعة وان لافرق بين الشاعر والنجار والحلاق (١٩٣٩ العدد ١٩٢) . وعاشر لفؤاد بستاني « وثبات لبنان نحو الشعر » (١٩٣٩ العدد ١٩٨) [٧] . ودراسات اخرى لاسماعيل ادهم « بعض الاتجاهات في الشعر

---

١) المقتطف : المجلد ٩٠ و٩٣ ص ١٨٠ و١٨١ .
٢) المكشوف : مجلد ١٩٣٦ العدد ٥٤ ص ٨ . ٣) المكشوف : مجلد ١٩٣٦ العدد ٥٨ ص ٢ .
٤) المكشوف : مجلد ١٩٣٦ العدد ٧٤ .
٥) المكشوف : مجلد ١٩٣٢ العدد ٨٧ و٨٨ و٩٠ .
٦) المكشوف مجلد ١٩٣٧ العدد ١٠٦ ص : ٢
٧) للاستاذ بستاني مقالات عديدة غير هذه في الموضوع نفسه نشر بعضها في الشرق .

العربي المعاصر» (١٩٣٩ العدد ٢٠٥ و٢٠٨) والادب بين الوضوح والغموض (١٩٣٧ عدد ٩٦) وفي «بودلير وسمعته» (١٩٣٧ العدد ١٢١). ولمارون عبود «في ادبنا الحديث» (١٩٤٠ العدد ٢٥٦). ولعباس الخامض «في بميزات الشعر الحديث» (١٩٤٠ العدد ٢٥٠) وفي «سعيد عقل واللاوعي» (١٩٤١ العدد ٢٨٩) و«مرض الالفاظ في الشعر» (١٩٤١ العدد ٢٩٥) والامراض العصبية في الادب (العدد ٣١٦) والادباء السطحيون عبّاد الالفاظ (١٩٤٢ العدد ٣٤٢). وكثيراً ما نرى اسم بودلير، وادغار بو، والبير سامان، ورمبو، وفرلين، وملارمه وسواهم من الادباء المتجهين هذا الاتجـاه. ويعتبر «المكشوف الادبي» مجلة هذا الادب الجديد، ينشر انتاجه وما كتب فيه من اطناب واطراء ومن تشنيع عليه.

ثم صمت المكشوف الادبي فعنيت مجلة «الاديب» بذلك الانتاج فوردت فيها ترجمات لبعض قصائد بودلير، وقصائد «لغصوب» و«لبكي» و«بشر فارس» و«امين نخله»، وتحلت بدراسات شتى عن الحركة التي نحن بصددها؛ منها للدكتور نقولا فياض [1]. ومنهـا في «فلسفة الادب الرمزي» (عام ١٩٤٤ ج ١٢). كما ان محاولات مختلفة جاءت تفسر بعض القصائد الرمزية، كالشرح الوارد لقصيدة «الى زائرة» نظم بشر فارس (١٩٤٤ ج ٨ ص ٥٦ و ٥٧ و ٥٨).

وظهرت قصائد وترجمات ودراسات غير تلك في مختلف المجلات الأدبية بعضها عارض شارح [2]. وبعضها متهجم. كما ان مجموعات شعرية اصطبغ معظمها بهذا اللون الجديد وكان تأثيرها به قد بلغها بالوسائل التي نقلت الادب الاوروبي الينا، اي عن طريق الترجمة والاطلاع المباشر. ونتعرض فيما يلي لدراسة الادب هذا لا تبعاً للترتيب التاريخي الذي سرى فيه، بل بحسب اشتداد صبغته عند بعضهم، وشحوبها عند البعض الآخر، واقتصار وجردهـا في تعابير متفرقة لدى رهط أخير.

---

١) في مجلد ١٩٤٢ ج ٧ و ٨ و ٩ و ١٠ ومجلد ١٩٤٣ ج ٣.

٢) نشير الى فصل موجز لعباس العقاد ظهر في مجلة «الكتاب» في عدد يناير ١٩٤٧ عنوانه «المدرسة الرمزية» والى دراسة للدكتور نقولا فياض في مجلة «الاديب» في سنة ١٩٤٢ عدد ٧ و٨ و٩ و١٠

بشر فارس

•

في ملحق مقتطف مارس عام ١٩٣٨ [١] مسرحية وردت تحت عنوان « مفرق الطريق » ، وطّأ لها المؤلف بمقدمة بحث فيها « الرمزية » وحددها بقوله : « الرمزية استنباط ما وراء الحس من المحسوس ، وابراز المضمر ، وتدوين اللوامع والبواده ، باهمال العالم الحقيقي » . ففي القسم الاول من التحديد اشارة الى التجريد ، والى أن العالم الخارجي لدى وقوعه تحت الحواس — يولّد فينا شعوراً يمر في ذواتنا ومضات خاطفة . ثم يستقر هذا الشعور في اعماق العقل الباطن . غير ان الاعماق الباطنية لا تدرك الّا خطفاً ولا تعرض إلا خطفاً . وعليه فهو يقر دفعة بان الرمزية انطواء على الذات ، وتدوين لما ولده انفعالنا بالاشياء من احساس خفي . ولما كان هذا الذي تنطوي عليه اعماقنا تياراً لا يقبل الهدوء والاستقرار ، عسر علينا التقاطه وتدوينه ، وظهرت منه للعقل الواعي لمع . واذن فعلى الشاعر أن ينقل هذه اللمع البديهية . فالادب كما يستدل ليس وصف الاشياء كاشياء بل نقل ما احدثه مرآها في ذواتنا . على ان هـذا الذي في عقلنا الباطن لا يستوعب جميعه ، فيكتفي المبدع بأخذ بعضه ويشير اليه اشارة قد توقظ في المطّلع حالة اشبه بالحالة الـتي تكوّنت في ذاته اذ كان على الخلق .

وينتقل ثمة الى تحديد الرمز . « وبعد ان يكون الرمز لوناً من التشبيه او الكناية بـل هو صورة او قل سربٌ من صور جزئية ينتزعها المنشىء من المبذول كما تنتزع الاشكال من هيئات الموجودات على مرقم رسام » . فهو يفرق بين التشبيه المشتمل على مشبه ومشبه به واداة تشبيه والكناية وهي تلميح عن الشيء بما هو اقل منه شهرة واكثر ابهاماً ، وبين الرمز . ثم يقول ان الرمز صورة والحق ان الرمز شيء والصورة شيء آخر ، لان الصورة في جوهرهـا تتضمن شكلاً مادياً والرمز بتحديده صورة تجردت عن كل مادة . الصورة لا تصبح رمزاً الا حين تصفو او تحاول ان تصفو من كل اثر ماديّ كامن . اما قوله انه « صور جزئية » واشبه بالاقسام الشكلية التي ينتزعها الرسام من هيئات الموجودات وهو على الرسم ، فيعوزه اضافة ان الشكل الذي يتم للرسام شكل متكامل متتابع يصبح تماً وصورة مصغرة للشيء المنقول ، الا في التصوير الايحائي حيث ينقل المصور بعض الاجذاع والافنان والاوراق ، مثلا ، ليوهم

١) المقتطف المجلد ٩٢ ج ٤٠

الرائي انه امام غاب كاملة . اما الرمز فلمحة ذهنية لهـذا الكل ، او هو إشارة الى بعض اجزائه دون بعضها الآخر ، اي بشكل غير متتابع او متكامل . ثم يضيف قائلاً : « يعد الممسوس منبثق الانطلاق الى عالم امثل ، الى عالم روحاني يوفق بين الواقع والموهوم » . فهو يُقر ثانيا بأن الاشياء صورة لعالم مثالي بنته اوهامنا وجاء العالم الوضعي الواقعي موافقـاً لهذا الموهوم . وانه لا سبيل الى معرفة الباطل الا عن طريق الرمزية ، لان الذات الفنانة « تُعكس على اللوح الموضوع المرئي بفضل عينين دُرّبتا على لمح المشاهدات الباطنية . » [١]

ثم انه يفرض شرطـاً ثالثا مؤداه ان الفنان ، في خلقـه ، « لا يكاد يحفل بالمنطق » ويفترض لدى القـارىء وجود مؤهلات تدنيه من فهم هـذا الادب . ويضيف « لان المنطق اصطلاح آلته العقـل ، فالتوضيح الذي ينتهي اليه اقرب الى الاختراع منه الى التحقيق » . فيتبين انه يميز ما بين الاختراع والتحقيق . ويعني بالاختراع استنباط معرفة كامنة من معارف جزئية ، وبالتالي ، فالعقل آلة المنطق وهو اداة للاستنباطات العلمية ، اما التحقيق الفني فلا يكون الا بأداة الشعور والحدس . فنرى اذاً ان العقل وسيلة عاجزة عن بيان خفايا الذات الازلية الاندفاق ، وانه اداة غير صالحة للخلق الفني على حـد مفهومه . فعلى الفنان « ان يعرف بحد الشعور بالحقيقة لا العلم بها » [٢] . فالحقيقـة النفسية لا تخضع لمبضع المنطق او لمجهر العقل ، وانما تُدرك بالشعور وتُنقل به . ومن هنا نشأت السُنّة الرابعة القائلة « العقل غير واف للتعبير فهناك الشعور بالوجود » . ولما كانت اللغة ثمرة المادة المحسوسة والعقل معاً ، اتضح ان النفس – وهي من جوهر غير جوهر المادة هذه – لا تُدرك بآلة ليست من طبيعتها ، ولا يُعبر عنها بهذه الاداة المنتزعة من الجوامد والمسماة باللغـة المتعارفـة .

فهل من سبيل الى الاعراب عن اختلاجاتنا ؟ اجل . ويكون ذلك بالتخلي عن الاسلوب الخطابي المألوف . فالخطابة في الادب سيئاتهـا . ثم ان « الابداع الفني نتيجة الحذق لا نتيجة الشعور ، وانما نتيجة الشعور تطلع قلق الى تمام لا يتناهى [٣] » . فكأنما يحدث ازدواج وتعاضد ههنا – في نظره – بين الحِذْق والشعور : فان كان الفن الادبي صناعة واعية لكل جزء من اجزاء الانتاج فالشعور يلتفت الى المثالية الفنية والكمال . وما يبرح الحاذق بين حذف واضافة واستبدال في الكلم والتعبير، حتى يستوي أوَدُ التعبير ويقارب الكمال الذي ادركه الشعور . ومن هذه السنّة الخامسة يُستدرج الفنان الى الايجاز ، لان الادب العالي

---

١) المقتطف الجزء المذكور ص : ٧ .

٢) المقتطف الجزء المذكور ص ٧ .

٣) مقدمة مفرق الطريق ص ٩ .

يَعرض عن الاسهاب والاطناب .. وكلما بعُد غورُ التفكير شطّت المعاني، ونزع الاسلوب الى الابهام والتلويح، « بحيث ينبسط على الكلام ظل خفيف »[١]. والسر الادبي كله قائم على هذا الظل الخفيف، لان القارىء لايعود، والحالة هذه، مستوعباً فقط، وانما يشارك المبدع في تتميم فنه. اي انه يصبح خلاقاً بدوره، انه يحاول ان يترجم هـذا الظل بحسب ما يوقظه في نفسه. وكذا يتطور المعنى فيصبح شيئاً بعد شيء حالة نفسية، فيغدو نسبياً بنسبة الأفراد، ويختلف معناه تبعاً لنفسيات القراء المتباينة ولاختلاف نفسية القارىء الواحد في آونات متفرقة. فالمقرر الثابت ان حالاتنا النفسية قد تتشابه، ولكنها لا تتكرر مطلقاً في مجرى الوجدان الواعي وغير الواعي.

وبعد ان يقرر مبادىء هذا الادب — والمبادىء منتزعة بكاملها من بعض ما اوردناه في شرحنا عن اهداف الرمزية — يعود المؤلف الى لمحة عن مسرحيته فيقول:

« واشخاص هذه المسرحية دمى تحركهم عواطفهم الدفينة. وفي مفرق الطريق يلتقي العقل والشعور فيتجاذبان المرء، واما الجانب المظلم فحيث يقهر الشعور العقل فينحدر المرء، وقد عمي رشده، الى غاية تحترق عندها النفس. واما الجانب المنار فحيث يصرع العقـــل الشعور. »[٢]

فموضوع المسرحية جديد بكر اذا قيس بالادب العربي، الا ان هذا الصراع بين الشعور (يكشف عن بواطن الذات) وبين العقل (لا يستوعب الا نواحيها اليقظة الواعية). فقد استنفده الاديب البلجيكي « ماترلنك » في مسرحياته ... فان هذه العتمة الـــتي تكتنف الذات الباطنية تفلت من ملزمة العقل لانها لا تجري بحسب نواميسه المتحجرة ولا تخضع له، فكل مايجول فيها خارج عن اعماله الارادية. ومحاولات العقل، في تقييد مصيرها، باطل لان الدوافع الكائنة في الذات تخفف من قوته او تسقطها اسقاطاً تاماً. ومهما يكن فالاتجاه الى سبر غور الاعماق وتحليل المكمنات النفسية، جديد دخيل. وهذا الصراع بين العقـــل والشعور بادرة جديدة في ادبنا العربي.

وبعد ان يمهد بشر فارس للمسرحية بايراد وجهة النظر التي حاولنا تحليلها، يتمم النظريات هذه بواسطة احدى شخصيات المسرحية « سميرة ». ولن نتصدى فيما يلي لعرض المسرحية، فليس العرض غرضنا بل التحليل، لعلمنا بان الطريقة المتبعة في مجرّد عرض هذا النوع من الادب طريقة ناقصة، ثم إن قيم الانتاج المذكور غير منوطة بالعمل والحوادث بقدر ما هي

---

١) مقدمة مفرق الطريق ص ١٠.

٢) مقدمة مفرق الطريق ص ١٦.

قائمة على اظلال المعاني المقصودة . ولذا آلينا ان نوجه الانظار - بعد ان تحدثنا عن جوهر المسرحية - الى ما ينم عن الالوان الرمزية فيها . من ذلك مثلاً قول « سميرة » .

« ان الاشياء لا وجود لها الا بنا » [١] والقول هذا مرتبط بالاتجاه «الغيبي» الذي اتينا على ذكره في فصل اهداف الرمزية ، لان الشعراء الذين انتسبوا الى هـــذا النوع من الأدب اعتقدوا انهم لايبصرون الكون الا من خلال ذواتهم ؛ وان كينونة الكون ليست الا بهم. فالمظاهر الكونية رموز لحقيقة مثلى و « العالم الخارجي ليس سوى صورة العالم الداخـــلي ورموزه » [٢]. وتدسموا أنهم يكونون مع الكون المحدث «Cosmos» وحدة لا تتجزأ . وعلى لسانها يرد ايضاً هذا القول :

« الحقيقة ، أليست ذاك الوادي الشظف يخضله فيض مشاهداتي الباطنة » [٣]. وهذا ينتهي الى الاتجاه نحو العقل الباطن ، الذي يرجع الى ادب الالماني «غوته»، والى العلامة «فرويد». وقد تممه الاميركي «وليم جيمس» والفيلسوف «برغسن»؛ وكذلك التفت لفتهم الشاعر ادغاريو ومن عقبه امثال بودلير و رمبو و ملارمه تباعاً ، وادباء الشمال . وهذه الدعوة الى الانطواء على الذات ترجعنا الى اسطورة « نرسيس » التي انف ذكرها. ان في الحقيقة المريرة مايسكت القلب عن وجيبه . « الحقيقة مؤلمة فينبغي ان نفر منها ، واجدر الوسائل للفرار منها انما هو التأمل الباطني . ففي لفظة « شظف » دليل كاف على قسوة الحقيقة ومرارتها . ولفظة «يخضله» تشتمل على طباق يتنافى، في معناه ، مع اللفظة السابقة. وهكذا فالانطواء على الذات ينسينا حقائق الحياة الواقعية ويجملها ، فتتبرج الحقيقة بمساحيق الجمال ، وتتغير الوانها الباهتة في حواسنا . وكان الرمزيون قد اووا الى التبصر الداخلي واستنباش ما في اعماق الاعماق ...

ثم انه جعل هذه المشاهدات تبلغ وعينا عن طريق «الفيض» ، وعليه فليس ذلــــك في متناول الادراك العقلي ؛ بل هو من حيز الادراك الشعوري . فينهمر الداخل الباطن على العقل الواعي انهيار الذات الالهية على المتصوفة آن تتم المشاهدة في اقصى حالات الشطح ، آن تنتشي الذات بتأملها ذاتها فلا تلتمس شيئاً خارجاً عنها .

وتقول سميرة : « كأن اللفظة شبح ، يلازم ذهننا » .[٤] وفي قولها تتجلى نظرية « الايحاء » . فاللفظة كما اوردنا معنى قريب يخطط الاشياء المادّية بحدودها ، ومعنى بعيد يولد في القارىء حالة شبيهة بحالة المبدع آن كان على الخلق. وهذا المعنى البعيد ايحائي بتحديده، يبسط ضباباً مبهماً حول

١) المقتطف ، الجزء المذكور ص : ٢١
٢) Poizat, Le Symbolisme, p . 63
٣) المسرحية - المقتطف - الجزء المذكور ص : ٢٣
٤) مفرق الطريق ص : ٢٥

وضوح اللفظة . وثم في ذلك اشارة الى الرجوع نحو معنى الكلمة الاصيل ، وهذا الاسلوب الدُّواري يدعى « توجيهاً » .

وقولها : « واتاني شاب صوته منحوت من صوتك » ، ففي ذلك اشارة الى حدث نفساني مؤداه ان الاصوات خاصةً تولد فينا حالة نفسية معينة . ثم ان الاصوات المتشابهة تضعنا في حالات متقاربة ، وفي لفظة « منحوت » تجسيم ، فكأنما الصوت الاول مادة جعلت لتكوين هيئة ما ، والثاني تصغير له او أنه يذكر بالشكل الذي اوحاه الاول . فنحن لا نقيس الجديد إلا بالذكر ، كما ان سرعة معرفتنا اياه مربوطة ارتباطاً مباشراً بما يشبهه في معرفتنا السابقة لسواه من الاشياء . فلمعرفة ما نجهل نقول : انه اشبه بكذا مما نعرفه ، وبما هو عالق بالذاكرة من الاختبارات الماضية .

وتضيف في الجملة نفسها : « فعلمته الكلمات التي تنطق بها وانت مائل علي ... ظل عريض مطروح على صورة ناصعة » . فسميرة لم تكتف بالتشابه بين الصوتين ، وانما لقنت صاحب الصوت الثاني تلك الألفاظ التي طالما سمعتها من حبيب قديم ، فاختلقت لذاتها ، اذ عمدت الى هذه الحيلة ، وسيلة مزدوجة توقظ في اذنيها ، وبالتالي بين ضلوعها ، صوراً من الحب العتيق ، فتردف بالقول « وانت مائل عليّ » ، ولا ترى من الماضي السحيق سوى « ظل مطروح » ، لان الحاضر سهم يقذفه الماضي الى فم المستقبل . وهناك « صورة ناصعة » لانها في حبها الجديد طاهرة ، او قل انه لا وجود لهذا الحب الجديد ، فهو لمحة من لمحات الزمن الذي مات وان سعدت به فلكونه صورةً من صور الماضي .

وان في قولها : « اذ غاب الذي كان يحس في نفسي وانطفأ الذي كان يشتعل ... والآن اعيش في الثلج » ، لدليلا على ان الشعور الحي اليقظ غمره سبات عميق . فكاد الا يفيق . فتصلب الهوى في النفس . فغدت النفس تحيا على هامش العمر أزمات احساسها وقد تحجر ، فتصب على احساسها نبال الانفعالات الخارجية لتستعيده الى ربيع الهوى . فهذه النفس قد جف في عروقها عصير الربيع ، وتعرت من خضرائها ، واتشحت بثوب من برد « الثلوج » . وينشأ هنا صراع بين حالة النفس في جمودها يحجرها الثلج ، وبين شوقها وامانيها الملتهبة المتشهية لذة الجسد ، فيشير المؤلف الى ذلك اشارة لطيفة ، ويظهر المشادّة العنيفة بتلويح يظهره تناقض ما بين النار والثلج : « اما انا فقد جبلت من نار فيأكل بعضي بعضاً ... انما احيا ، والثلج من حولي ، طيف شجرة جرداء » . فلفظة « طيف » ، فيما وردت ، تتضمن ظلا خفيفاً

١) مفرق الطريق ص : ٢٥ و ٢٦

أو قل انها تعنى باداء خيال الشيء ، لا باداء الشيء نفسه . أما قوله شجرة جرداء فيشتمل على حالة نفسية كاملة لما توقظه فينا من صور الشتاء الحزين. وفي هذا التلويح كآبة تدخلنا بطريق غير مباشر ، وتكتنف النفس التي يعتريها السأم ، وتوصد دونها ابواب الابتهاج ، وتخبو فيها اشعة النعيم . ثم انه نصب لفظة « طيفَ » على الحاليـة ، ولم يعمد الى ادوات التشبيه . ولقد اعتدنا ان نرى التشبيه بتحديده قائماً على دعائم ثلاثة : المشبه والمشبه به واداة التشبيه. ومن خصائص الرمزيين من حيث الشكل حذف هذه الاداة كما ورد .

وكأنما فقدت سميرة صفة « الانسانية » في نفسها بعد ان ابتعدت عن نار الاهواء . فغدت اشبه بتمثال « سدوم » ، تلتفت الى الزمن الغابر لا تبصر ولا تسمع ، ولا تريد ان تبصر او تسمع ، فتقول : « كنت انسانة ايام احترقت » ويتجمد قلب التمثال فيه . فتردف قائلة : « قلبي لفظ طالمـا اداره لساني حتى ضاع معناه » . وكأني به يستمد الفكرة من النظرية الرمزية القائلة بان اللفظة كانت في حرارة معنوية ، تناقلتها الالسن خلال العصور فبراهـا الاستعمال فابتردت وضاع معناها الاول . وهكذا خمد كل ما في القلب من سعير وآل الى حفنة من رمادٍ مذروٌّ . فتتأمل سميرة ذاتهـا ، « اني لست انا ... هذا أسم فني [١] » فالزمان جعل هذه المرأة تستنكر « الأنا » بعد ان ادبرت عنهـا حلاوة العيش ، وتتحسس « سميرة » الحاضر « سميرة » الماضي ، فاذا هي غريبة عنها لا تنتسب اليها بشيء ، هي حـلم مات ، هي كائن آخر ما جسدها جسده ولا شعورها شعوره . لقد استحالت « سميرة » الربيع والهوى ، الى « سميرة » الشتاء والثلوج ، الى جوهر متباين عن عنصر جوهرها القـديم او مناقض له . ويشبّه الحالة المتجمدة هذه بالبدوي « يتأمل الصحراء ، ليله ونهـاره ، اذا سئل عن لون رمالها تلعثم » .[٢] فبين تساوي الصحراء وامتدادها وتشابهها الدائم لذاتها ، وبين نفسية سميرة تعادل .

وايقظت صورة الصحراء في نفس المؤلف صورة اخرى : لقد امست سميـرة عجوزاً تكمش جلدها ، وصلّبها الجفاف ، فهل يعود الامل الى صدرها ؟ أجـل ، يعود ! ولكنه يعود كالسراب ، سراب يسقيه الامل .

« لولا السراب اي قافلة لا ينهكها طول الرحلة ... ، ساعـة اليأس يضحك السراب فتعاود الهمم » .[٣] هي قافلة الحياة ، حياة امرأة ، تشقق صدر الصحراء امامها لاشتداد الهاجرة ، وجف الحلق ونفد الماء . وانتشرت رائحة الموت والهلاك من حولها ، واذا بالسراب ، بالامل

---

١) مفرق الطريق ص ٢٧ .
٢) مفرق الطريق ص ٢٨ .
٣) مفرق الطريق ص ٣٧ .

يرفّ في البعيد . أليس الانسان العوبة يلفظها اليأس فيتلقاها الأمل ويقذف بها الى اليأس حتى ينصرم الاجل . فان في هذا الدخول الى الاعماق ، وعرض الاشياء المبهمة بطريقة الالماع حتى كأنها حلم او سراب ، وفي التلويح والايحاء ، واستحالة الطبيعة الى اجواء داخلية ، كلها من جوهر الادب الرمزي .

ومما يؤتى على ذكره اخيراً قوله : « الحب معترك قتلاه الاوهام [١] »، ذلك ان الحب فينا يتغذى من المخيلة والمخيلة بضاعتها الوهم الذي يضخم اجزاء الحقيقة كما يشاء ، حتى اذا انقشعت اوهام المخيلة التي كانت تبني برج الحب ، واتصلت العاطفة بالواقع انهار الحب ومات . وهكذا فنحن نغذي نفسنا من نفسنا فنبرّج الواقع ، ونجمل الماضي ، ونطرح على المستقبل الوان الامل البديع ، وهكذا يتحول العالم من ذاتيته الموضوعية الى موجود ذاتي فينا ، فيلتقي هذا الاتجاه ما عرضه الرمزيون .

ويبدو للمطلع ، عبر التحليل ، ان مفرق الطريق مخلّة بشروط المسرحية عامة . وما عنيت الاخلال بشروط المسرحية الكلاسيكية التي وضعها ارسطو والتزمها الاغريق والفرنجة من بعده ، ومرتكزها العقد الثلاث : الزمان والمكان والعمل . بل قصدنا المسرحية الرومانتيكية التي تحررت من هذه القيود المألوفة . فالمسرحية في مرحلتها الاخيرة ظلت محافظة على عقدة العمل ، مع الاعتبار بأن الحوادث ضئيلة تكاد لا تذكر ، وقليلها لا يساهم في تفهم الشخصيات ، ولا يحدد مصيرها ، ولا يخلق في ذات القارىء القلق او الشوق اللذين يتولدان فيه حيال المسرحيات العالمية . ولكن الهدف لم يكن تسلسل هذه الحوادث بترابط منطقي ، بل الانطواء على ذات المرأة التي مات فيها الماضي وانطفأت الحياة ، واعرابها وتشريحها . فوضع على لسانها خطوط النظرية الرمزية في « سبر الغور » . وإخاله استخدم من المسرحية قسماً غير يسير لاظهار بعض الآراء الرمزية على ما يبدو . فهي من هذا القبيل تتمة للمقدمة . ولم تكتب المسرحية باسلوب رمزي من حيث الشكل بالرغم من وقوعها احياناً على تعمد المؤلف ما كان يتعمده اصحاب هذا المذهب من مثل تيافظ الصور المعيّ ، وحذف احرف التشبيه ، وتوخي الايماء والايهام بواسطة الشكل وجوهره معاً . على أن ما يعنينا انما هو بنوع أخص نقله للمقاييس الرمزية ، واشارته الى قسم غير نزر من نظرياتهم الفلسفية . وبينا ترى مسرحيات « ماترلنك » في ارتكازها على تحليل اعماق الذات تسيّر التطورات النفسانية تبعاً لما تفرضه الاعماق الباطنة ، فتضع القارىء في جو متعمد مصمّم ، يتبين ان الدكتور بشر فارس يضع في فم سميرة نظريات رمزية كأنها اعراب عن بعض نواحي « سميرة » الداخلية . على انه وفق بعض التوفيق الى وضع القارىء في ذلك

---

(١) مفرق الطريق ص ٣٧ .

الجو الحزين اليائس المريض لولا الهبوط الاخير فيها [١] . فمسرحيته بالتالي ليست كلاسيكية ولا رومانتيكية وانما هي من باب المسرح الرمزي الذي يمثله ماترلنك تمثيلاً أكمل .

شعره

لم يضع بشر فارس مجموعة من الشعر فعوّلنا في دراستنا على بعض القصائد المنشورة في مجلات عربية مختلفة كالمقتطف والمكشوف والاديب وغيرها وأهم هذه القصائد : « قيثار مغترب » ، « حرقة » ، الى « زائرة » ، « لفظ الشاعر » ، « الى عواد » ، « في جبال بافاريا » ، « رحلة خابت » الخ .. على اننا نقتصر على بعضها لتبيان المزايا العامة التي يتسم بها هذا الشعر والتي تربطه بالادب الرمزي ، متخذين اولاً قطعة من قصيدة « رحلة خابت » [٢] وقد نظمها في لندن عام ١٩٣٦ .

والقصيدة مقطوعتان توخى فيهما الشاعر وزناً غنائياً عرفنا له مثيلاً في الشعر الاندلسي والادب المهجري . ولا ريب في ان هذه الاوزان المجتزأة من اوزان الخليل ابن احمد تتموج بتموج العاطفة ، وتسهّل على الفنان – بوجه الاجمال – التعبير عما يدور في صدره ، كما انها تمهد للقارىء خلق الجو الذي يتوخاه الشاعر . ومن المقرر الثبت ان حالات النفس غير متساوية نسبياً بينها ، وان الحالة الواحدة تشب وتخبو في اوقات مختلفة ، ولما كانت الحالة النفسية لا تستمر مدى طويلاً على حالها ، غدا حرياً بالشاعر ان ينظم القصائد الصغيرة التي تستغرق زمناً يعادل زمن حصول هذه الازمة الداخلية . فليس بدّ من ان يفقد الشاعر – اذا طالت قصائده – شرارة من تلك الازمة التي سرعان ما تزول من اعماقنا . هذا ما كان من امر الاوديسة والالياذة مثلاً ، حيث تكاد المقاطع الشعرية الرائعة تنحصر في اجزاء من اناشيد او في ابيات معدودة . اما الحالة التي اراد الشاعر تعبيراً عنها فلا تستمر في نفسه ولا تنتقل بالتالي الى نفس القارىء ، فيكون الشعر قد ضل غايته . وبما ان الغرض من الشعر الرمزي نقل القارىء الى جو شبيه بالجو الذي تمخضت به ذات المبدع ، آلى اصحاب هذ الادب ان يضمنوا قصائدهم الصغيرة تلك الازمة ، واجدين في ذلك سبيلا سويا يقودهم الى الضالة المنشودة . اما الحالة السائدة فحالة حزينة مؤلمة ، مثارُها الخيبة : «

---

١) لقد علق الاب « انستاس الكرملي » في مقتطف ابريل ١٩٣٨ المجلد ٩٢ على هذه المسرحية تعليقاً سطحياً آلينا الا نعيره اهتماما .

٢) المقتطف المجلد ١٠٥ ص ٣٠٢ .

اما سمعتم معي صوتاً صريعَ النغمْ
تلفظـــه اضلعي منخلعاتِ الهمم
اضلعُ صـــدر هفا
وما علم
الى خليج الشفـــا
من النـــدم
هناك حيـــث انفصم
ماضي العمرْ
فلا اثر
طوى الجراحَ العـــدم .

فأن نفس الشاعر قد تهالكت ألماً . واشتد وجعها حتى ندمت على ما كان. فطلبت استشفاء حتى اذا ابلت من دائها مات فيها الماضي ، وأجتُثّ منها ، كأنه لم يكن ،فتضمد الجراح بموته .

ومع العلم بان الشاعر كثيراً ما لا يتعمد الانغام ولا يوفق الى روي موسيقيّ ، فثبت هنا بخلافه ، ان القصيدة تولد نغماً قبل ان تنسكب في شكلها اللفظي ، وان الشكل اللفظي هذا يماشي النغم المولدّ . فحق للبحاثة اذن ان يحاول الرجوع الى الجو الذي انتج فيه الشاعر. فنعتبر بالتالي ان في الروي « معي »و « اضلعي » شيئاً من الحزن النائح ، وفي الروي الآخر « نغم » « وهمم » « وندم » و « انفصم » و « العدم » أنيناً متوجعاً مخنوقاً. ثم تبصر النفس مستشفاها ، ولكن املها بالشفاء برق خلب منقطع تشك بوجرده ، فيعبر عن ذلك بـ «هفا» و « الشفا » . وفي نغمها شيء من القطع الخاطف ، فيتزاوج الجوهر وشكله ، ويستمـــاد الجوّ ، وينتقل المعنى كاملاً او يكاد بمعاونة الانغام الحرفية المتساوقة .

ويعمد في المقطع الثاني الى النغم الداخلي الذي يلف القصيدة يُثيره بلفظي «ونى»و«فنا» تأتيان في الروي ، وفيها قطع سريع ، وفي القطع السريع معنى الفناء والنهاية التي اراد.

في صـــدري المقـــلعِ هف العلمْ
فـــانتشرت اضلـــعي تجري الحِمْ
اما سمعـــتم معي صوتاً صريع النغم
واضجـــةَ المطمـــع من رأس شوق فُطم
صرتُ شراع ونى ثم انحطمْ
يا للعـــلم
اعياه هـــول الفنا .

فيشبه نفسه بشراع شاقه الشاطىء الأمين ، شاطىء الشفاء ، فخفق علمه وسرّي عن امله، وضجت مطامع جديدة فيه الا انها ماتت بموت الشوق . هي حسرة الشراع الذي كاد يبلغ الشاطىء ، فتحطم قبل الوصول ، وصرع الامل فيه .

ونلفت الى البيت الثالث والى تكرار « المـيم » في الصدر « اما سمعتم معي » وثم العودة في الروي الى الحرف نفسه في لفظة « نغم » ، لان الروي يعود ويلف البيت بكامله بمعناه وبموسيقاه بنوع اخص ، ولقد ألمعنا الى الغمغمة الكئيبة التي تحدثها « الميم » و«النون» منفردتين ومجتمعتين . وفي البيت نفسه اعـتماد الصوت الذي تحدثه « السين » في الصدر و« الصاد » في العجز . ففيها ايضاً ايقاع يلامس السكون . ومما لا ريب فيه ان الانغام التي تحدثها اللفظة الواحدة توقظ في الضمير الالفاظ التي تتلو . على ان الاعراب عن ذلك كاملاً باب من ابواب المستحيل . فاللفظة الواحدة توقظ في احدنا ما لا توقظه في الاخير والعكس بالعكس . اضف ان هذه التحليلات تفترض لدى الشاعر وعياً لكل حرف في كل لفظة . واعتبر أن الفن الشعري الأكمل قائم - أكاد أقول بأسره - على هذا التحقيق جزءاً جزءاً وفلذة فلذة . حتى اذا انتهى هذا العمل الوئيد ظهر وكأنه بديهي مرسل ارسالا . على اننا في تحليلنا هينا نحاول محاولة قد تكون متقاربة من الواقع ليس غير . الا ان التكلف باد في القصيدة عامة وفي هذا البيت خاصة «واضجة المطمع من يأس شوق فطم». فكأنما الصدر لم يوضع الا ليسلم الروي « مطمع »، وكذلك لفظة « فطم » في العجز . هـذا من حيث التركيب . اما من حيث المعنى - ومن المصطنع ان يُفصل عن مبناه - فالصعوبة تزول لدى القراءة الوئيدة والاعراب عن الصور المتابعة . منه ان فكرة « الخليج » في المقطع الاول جملته في المقطع الثاني يشبه صورة المشتاق بشراع . ثم تحطم الشوق في صدره كما تحطم الشراع قبيل الوصول . ثم انه قال «مقلع» فاقتصر على الصفة التي تنتسب الى موصوف تغايره . ولم يأت على لفظة شراع فيما عدا البيت الذي سبق البيت الاخير ، فنشأ عن تباعد الصور وعن حذف الموصوف والاستعاضة عنه بالصفة ، واداء الفكر بطريق دواري غير مباشر ، بعض الغموض .

وفي قصيدة « حرقة » اسفاف في التركيب ونغم يأبه الذوق السليم . وحسبك البيت الاول ليبين لك هذا العجز .

أمض عن شأني الطريح على مسلك زالق

ومدار المقطوعة ان قلبه سكر سكرة سئم معها عالم الحس ، واذ ذاك دعته نفسه الى الأبعاد الرحيبة فأحرقته الشموس التي استهدفها . ثم يقفلها بهذا البيت ، وهو اجودها :

« الغوايات وُلد انفاس عذراء تحترق »

على انه يتبين للمطلع كيف ان خلوّ هذه القصيدة من الانغام الداخلية التي تتضمنها الألفاظ عامة ، تفقدها الامرين الاساسيين اللذين يتكون منهما جوهر هذا الشعر : تفقدها الجو المقصود ، والجمال الايقاعي . فلا الجو منقولاً ولا المعنى البعيد محمولاً الى القارىء .

ولم يوفق الشاعر في قصيدته « في جبال بافارية » باكثر من توفيقه ههنا . وهي تدور على ازمة شوق مبهم اشبه بتشوق الرمزيين الى المجهول الغريب . على انه شوق ضاقت به الآفاق ومات في تحقيقه الامل . ولما لم يكن بد من تحقيق هذا الشوق ، عاد الشاعر الى نفسه يتمتع بلذة الألم الضاج بين ضلوعه ، فاذا شوقه كحنين العذراء التي تحفرت قسرا والحب في صدرها يتغذى من ضلوعها .

يا حنينَ العذراءْ   صدهُ زوا الحياءْ
فروى غلّ العناقْ   من ضلوع تُهراق

وهو لايشبه الشوق بحنين العذراء صراحاً، وانما يطلق عليه هذه التسمية الدوّارية موقناً ان القارىء يتمم بنفسه هذه الصلة التشبيهية . ولا يخفى ما في الرويّ المختلف من جفاف وجفوه على السمع . وكأني بتغيير الرويّ كتغيير المفتاح الموسيقي حيث لا ينبغي .

ويعم الجفاف قصائده لما فيها من تكلف بادٍ وتعمد في الفكر، وسوء اختيار في الالفاظ ، وإيثار الاناقة على مجاراة الموجة الغنائية، وعدم الاتمام في الاخراج الفني. وهكذا تأتي الالفاظ عصيّة ، اشبه بالوتر الذي اشتدّ حتى اختنق فيه النغم . فان وُفّق الشاعر الى مجاراة الرمزيين من الناحية التجريدية ، وحقق قسماً من خصائص هذا الشعر ، فنمي اليه ، فانه عجز عن بلوغ ما بلغوا اليه ، لعدم وقوفه على فن الاداء ، وطرق الاخراج ، وسر اختيار اللفظ والبحر ميّالاً يميد مع الغرض المقصود ويفي به .

الى زائرة

لو كنت ناصعة الجبين   هيهات تنقضي الزياره
ما روعة اللفظ المبين   السحر من وحي العباره
ظل على وهج الحنين   وسمته معجزة الاشاره
خط تساقط كالحزين   أرخى على العزم انكساره
ماذا بوجد المحصنين   صوت شج خلف الستاره
غيبت في العجب الدفين   معنى براعته البكاره
دراً يفوت الناظمين   ونهضت تهديني بحاره
خطوات وسواس رزين   وهب تعمّيه الطهاره .

ولقد حاول بعض المتأدبين شرح هذه القصيدة [١] ، لانهم اعتبروها « عقدة من عقد الشعر التي لا يتسنى لأديب حلها بغير شق النفس [٢] » . فيجعلها احدهم حبيبة قديمة فقدت روعة الجمال وجف من وجهها الماء ، تشخص الى الشاعر فينفر منها ، وقد هبت عليها ريح الذبول ، فتغادره ، ثم تستيقظ فيه صورة الماضي ، واذ بها توافيه من جديد ، كما في قديم الصبا .. ويجعلها آخر غادة جمالها يطلع عليك دفعة واحدة والسحر كله كامن في عينيها : « مقلة ناعسة زانها الفتور حتى ليبدو جفنها بشعرات الهدب صفاً تساقط » .

على اننا نُرى ان القصيدة تحليل لبعض مفهومه الشخصي للشعر . ولقد رأينا شعراء الرمزية يضعون مقاييس لمفهومهم الشعري الخاص ، كذا هو امر « فرلين » في « المذهب الشعري » و « ملارمه » في « La Nuit d'idumée » و « Prose pour des Esseintes » ، ولفاليري قصيدة عنوانها « الخطوات » حاول ان يصف فيها سفر تكوين القصيدة في خاطره .

وكأني به يضرب على غرارهم في هذه القصيدة ، فيستمد من جوهر الشعر وتحديده ومقاييسه موضوعاً لشعره . فاذا القصيدة غادة مشرقة عاجية تُطل ، فتخف نفس الشاعر لرؤياها ، وتعزم على تحقيق البهجة التي اعترتها ، في شعر . ومن شروط هذا الشعر ، الايحاء ، ومن شروطه البعد عن الوضوح « المبين » ، وبين هذا الاتجاه ، كما ترى ، وبين « المبادىء الشعرية » التي عرضنا صلة نسب . يقول :

« ما روعة اللفظ المبين   السحر من وحي العبارة »

وقبله قال ملارمه : « ان في الوضوح لمللاً » . فالوضوح يفقد من جمال الشعر . فمن لزوميات الشعر ان يطلّ عليك شيئاً بعد شيء بالايحاء الاستدراجي . ثم ان في الاشارة « معجزة » تعبيرية تعيا دونها الالفاظ المفسرة . والاشارة ظلٌّ لا يفسر ويُجلي ، وانما يكتفي بالايحاء ، وفي الايحاء رحابة وانطلاق تدفعان بك الى الغرض البعيد المقصود ، الى معنى المعنى وظلّه .

وعليه ، فالفاظ القصيدة اشبه بستارة اسدلت مابين القارىء ونفس المبدع : ستارة صوتية ، موقعة ، متكاملة ؛ وبهذه الخاصة الصوتية يستطيع المتذوق ان يبلغ حالة الحنين والوجد التي اكتنفت نفس الشاعر . والستارة مجموع جرس منتظم منسجم ، وتعبير عن شيء عجزت عنه الالفاظ بمعناها المحدود ، وأدّته بقيمها الغنائية غير المحدودة . وفي البيتين السادس والسابع :

١) مجلة الاديب مجلد ٤ ١٩٤ الجزء الثامن ص ٥٦ و ٥٧ و ٥٨ .
٢) » » » » » ص ٥٧ .

غيبت في العجب الدفين معنى براعته البكاره
خطوات وسواس رزين وهبٌ تعميه الطهاره

إشارة الى ان المعنى البكر الذي تحبل به الذات يظل فيها ، وليس بوسع القصيدة ان تسكبه في تعبير كامل . وذاك الذي غاب عن « الناظمين » في وسائل التعبير لم يفته ، فان خطاه الرمزية ، ووعيه الكامل لكل جزء من اجزاء الخلق الفني لديه ، جعله يبلغ الشعر العالي ، ذلك « الوهب الطاهر » ، ذلك الشعر الصافي .

وللقصيدة احتمالات معنوية أخرى كما تبين ، وذلك ، في نظر المتمذهبين بهذا الأدب لا يعيب شعرهم بشيء ، وانما هو شرط من شروطه ، ومن يحدد الشعر في معنى ضيق محصور يغضّ منه ، ويفقده من رحابته .

هذا وللشاعر اقوال مختلفة في الاداء الشعري مبلغ بعضها :

« وعلى الشاعر الحديث ان يصوغ عبارته على حسب ما يستأنس حسه اللغوي بفيض هاجسه . نريد اليوم شاعراً يحوك ويوشي على نحو يُخيل اليك انه غريب وما هو والله بغريب ولكنه جار على غير مثال موقوف .. » [١] . فيميل اذن الى ان هذه الغرابة التي يشعر بها القارىء انما هي متأتية عن عدم تأهبه الكافي لقراءة هذا النوع ، لاختلاف هذا النوع عن سواه من الانواع الأدبية . زد على ذلك انه يجعل الغرابة المتعمدة من شروط الشعر الذي يبتغي .

وقصاراه ان بشر فارس وقف على حقيقة الاتجاهات التي تجلى عنها الادب الرمزي وحاول تحقيقها في « المسرحية » فجاءت مسرحيته عاجزة بعيدة عن مزايا المسرحية الفرنسية التي من بابها . وفي الشعر ، فجاء شعره — على قلته — غوياً على افراط في التأنق التعبيري ، يشوبه شيء من العنت اللفظي والدلّ الذي لا يتزاوج مع المجموع . ولما كانت اللفظة في عرف من نحا هذا النحو الادبي ، قائمة على خصائصها الغنائية والايحائية ، وعلى استعمالها بطريق يخالف المسلك المألوف ضمن حدود الذوق السليم ، وكان من شعره ما يظهر عدم التوفيق الى إثقال « الكلمة » بمثل هذه الخصائص التعبيرية ، نشأ خلل بين المعنى والمبنى (لان اللفظة لم تعد صالحة لأداء الجوّ ، ولا وافية للتنوية به ، ولا ملابسة له) خلل افضى الى التكلف والشحوب .

---

١) الاديب : الجزء الحادي عشر مجلد ١٩٤٤ ص : ٥

توفيق الحكيم

•

ولعلّ اظهر مظاهر المسرحية الرمزية تتجلى فيما اعطاه توفيق الحكيم . ولست بمتناول في البحث الذي افردُته له شيئاً من المسرحيات الواردة باللهجة المصرية ، مع أنها في جوهرها عامةً تشتمل على بعضٍ من الاتجاهات الأدبية الرئيسة التي سلكتها جماعة الرمزية من المسرحيين . غير ان نقادنا الى الآن ما برحوا يغفلون الا" الانتاج المنتسب الى لهجة قريش خاصةً ، لاعتبارهم أن اختلاف لهجاتنا المحكية يجعل هذا الضرب العامي ، محلياً ، ضيق المحلية . وبان لنا أن مسرحياته الرئيسية تفي بغرضنا .

شهرزاد : وفيها يعود الى الف ليلة وليلة ، فينتزع منها شخصية شهرزاد ، محوّلاً تلك المرأة التي ابتدعتها مخيلة الاعصر العباسية ، الى نفسية تشمل الانسان ، « الى المرأة » . وفيها يسبر غور المرأة وقد اصبح شهريار لعبتها ، فتتبدل اعماقه واجواؤه وأحواله الباطنية بأدق الانفعالات الخارجية التي تثيرها شهرزاد ، وها هوذا قد اصبح عبد الفكرة التي تسكنه، عبد حُبّه ، والهوة شهرزاد ، بعد أن كان يتخذ لنفسه في كل ليلة عذراء ينعم بها الى مطلع الفجر ، حتى اذا كان الصباح ، دعا اليه الجلاد ، فاجتث عنقها ، عسى أن ينسى بمزج اللذة بالدم ، والمتعة بالثأر ، شهرزاد الأولى التي خانت فراشه ، عَسى – في تجدّد ملذاته والنعيم الذي يلقاه من جسد العذارى – أن يُزيل من فمه طعم المرارة ، تلك المرارة التي سرت من فمه الى عروقه فقلبه ، مرارة الاثر الذي تركته شهرزاد الأولى . انــه مغلّل اوصد فضاء الحرية امام عينيه . قد يفاجئها الآن بين ذراعي العبد ، فينهد على نفسه كثيراً مستضعفاً ، فيعوّل على الفرار وطيف شهرزاد يتبعه كأنه صوت صارخ في حجرة الوجدان . وقد يجوب الأرض ، ويقطع اجواز الفضاء ، وينتهي الى خان « بوميسور » . وقد يتخذ من المخدرات ما يضعف فيه الكون المحسوس ، ويقلّص الموجودات في ناظريه ، ويرجرج الأشياء . وقد يتبدل الكون المحسوس ، ولكن صورة شهرزاد في كل جارحة من جوارحه وكل خفقة من خفقات فؤاده ، تطل عليه من وجه « ايزيس » ، ويراهـا في عينيّ بيدبا لما فيهما من صفاء عجيب .

اذ ذاك يريد الفرار من نفسه ، من المادة التي تسمّره الى التراب ، من جسده . لقد « استحال الآن انساناً يُريد الهرب من كل ما هو مادة وجسد » . ولكنه لا يستطيع ابتعاداً

عن الأرض طويلاً ، لأن الارض فيه . « هجر الارض ولم يبلغ السماء » . « انسان معلق بين الارض والسماء ينخر فيك القلق » . ولقد ادركت شهرزاد أنه راجع اليها لا محالة ، وأنه سوف يراها في حالة عهر ولا يبدي إلا العجز والقصور . ولذا تقول : « الليلة يعود اليّ شهريار عاجزاً ، مكدوداً يائساً ، شاعراً بالفناء ، ككل قوة في نهايتها » . والحق أن شهريار لم يعد انساناً ، فوقف عموداً من ملح في مهب الحياة ، وظلّ « قمر » وزيره انساناً يعجب ، ويحبّ ، ويتألم . وظلّ في حبه الصامت ، موجعاً مهيض الجناح ، حتى خرج به الأمر الى الانتحار . ألا ترى كيف أن « قمراً » يمثل وجه شهريار يوم كان شهريار انساناً يحب ويبغض ويتألم ويفرح ، يوم كان عربوناً لتبدلات الزمانية والمكانية ؟

ومهما يكن لسائر مسرحيات الحكيم من المزايا الايجابية ، فأنها تظل جميعاً دون هذه . ففي شهر زاد يدخل المؤلف الى عمق أعماق الانسان ، ويسلخ بالكلمة عنها حقائقها ، فترتفع اليك الكلمة نفساً كاملة ، وجوا حياً . انها المرة الاولى في آدابنا العربية تتحول الكلمة فيها الى حالة داخلية ، قل الى حياة . لقد حاول « الحكيم » ان يوحد بين اللفظة والنفس ، ان يجعل الكلمة جوهراً لا ينفصل عن الجوهر المعنوي الذي يزاوجه . أردت ان معضلة الفن الادبي في علاقة ما بين المعنى والمبنى تبلغ عند الحكيم احياناً حداً نهائياً الا وهو انه يجعل اللفظة وما يسبق اللفظة من تهيؤ نفساني متحدين متلازمين لا ينفصمان .

ويعينه الحوار الرشيق السريع على ابراز قيمة هذه الألفاظ ، واعطائها من المتن الأدبي حقها . وهذا من تحديد المسرحية الرمزية . فبخلاف المسرحية الكلاسيكية المقيدة بشروط المكانية والزمانية والعمل (راسين ، اوريبيد) والمسرحية الرومانتيكية الراجحة بالحوادث المطردة والشعر والغنائي (شكسبير ـ شوقي) فأن المسرحية الرمزية قائمة على تحليل اجواء نفسانية ، وتبيان احوال حساسية واقاليم داخليـــة ، ولذا انبغى ان تتخذ كل لفظة من الألفاظ اتجاها خاصاً يصوّر او ينقل او يحلل ؛ وحسبه لذلك ألفاظ قلائل منثورة هنـــا وثمّ وضعت خصيصاً لغرض لا تضوج عنه ، تعينها في الاداء موسيقى تساوقها ، أشار اليها الحكيم في مستهل المشهد الأول ، ويعينها الاخراج المسرحيّ ، وعليه يدور قسم من الحوار ، لما في مداخلته من تتميم لتوليد الجوّ المقصود .

فيذكرك « الضوء المتفجر » وحجرة الملك وقد وقف امام السماء يطيل النظر فيهـــا « ساهراً جامداً » والدخان والغمام الاخضر ـ ويريك كيف ان الساحر يطفىء المصباح المضيء بباب داره . وهذا ما لا نرى له اثراً في المسرحية الكلاسيكية مثلاً .

ولكن اصحاب المذهب الرمزيّ أعتمدوه ليغذّوا مخيّلة القارىء فتتسع فيها الصور

وتتوافر وتزدحم ، ويولد ارتفاعها في الضمير والكيان عامة « حالة » او « جواً » .

ثم تشعر للفور انــك في دائرة من الغرابة والايهــام ، واذن انك مدفوع بمشوّق يحرّكك ويجدّد فيك المتعة وحبّ الاطراد .

أما جوّ القطعة فمبهم يزداد ابهاماً شيئاً بعد شيء ، ويكتنفه ضباب هارب خفيف شفيف تتقاذفه فوق وجه شهرزاد ريح من الخوف احياناً ، فتتخذ المسرحية ألوان العجب والغرابة والتساؤل .

فينتضي شهريار خنجره - ونحن في احاديث الدم والقتل في المنظر الاول — فلا يشكنّ القارىء لفتة بال بانه سيقضي على شهرزاد ، واذا به يميل الى شعرها ويقتطع من ذلك الليل السحيق خيطاً ابيض كالفجر . فتهدأ نفس القارىء وتطمئن الى حين .

وتدور العجلة ، على سرٍّ مغلق عميق كالليل ، هي شهرزاد ؛ وطيفٍ عالق بين الماضي الاثيم والحاضر الذي انطرح عليه ماضيه فشغلته فكرة الآثام ، هو طيف يحاول ان ينحني فوق نفس شهرزاد ليعلم مطاوي هذه النفس ، فلا يرى غير المجهول ، فيغريه المجهــول ، ويستسيله دَلّ شهرزاد العجيبة « العالمة بأسرار الارض كأنها الارض » ؛ وعلى « قمر » الوزير الذي جاء متمماً لشخصية شهريار من حيث هو انسان . وتدور على فكرٍ قوامهــا اهواء النفس تطالعك من عمق اعماق معانيها بحقائق ثابتة بثبوت الدخيلة الانسانية .

تقول شهرزاد : « عينيّ شهريار اريد .. فيهما اطالع الخيبة والاندحار . » وشهريار : « ما هذه الموسيقى ؟ إنها تحبس نفسي في حدود ضيقة .. اسكتها يا قمر ! او اجعل انغامها تنطلق .. تنطلق الى حيث لا حدود .. »[١]

ويقول الملك ايضاً : إن لم نعش لنعلم ، فلماذا نعيش إذن يا قمر ؟

فيجيبه الوزير ، ونفسه تخترق حجب المدى لتبلغ اوهامه عينيّ شهرزاد : « لنعبد ما في الوجود من جمال . »

شهريار : وما اجمل شيء في الوجود ؟

قمر : عينا امرأة !

...

قمر : المحبون لك تهرب منهم ؟

شهريار : ومن نفسي ايضاً .. اود ان انسى هذا اللحم ذا الدود .. وانطلق انطلق.. الى حيث لا حدود .

---

١) ص ٧٣ .

وفي مكان آخر : « من استطاع تحرير جسده مرة من عقـــال المكان اصابه مرض الرحيل .. وهل ذنبي ان أحس في نفسي الآدمية صفة المكانية ؟ »

وعلى صفحة ٨٨ : « لا أريد أن اشعر . كنت قبل اشعر ولا اعي . اليوم أنا اعي ولا اشعر كالروح . »

وعلى صفحة ٩٠ : « يقال إن رجلاً بقلبه قد يصل الى ما لا يصل اليه آخر بعقله . »

ويجيء المشهد الرابع متمماً للجو . « بيـداء ... فضاء ... ساعة الغروب ... الشمس تغوص في الرمال عند الافق البعيد . » وفي الغروب صورة النهاية ونغم الكآبة المتصاعدمن المخلوقات التي تصعّد نزعها الاخير، واذاالكائنات الجامدة، واذا الشمس تحسّ وتتألم في مغيبها واذا لها في انفسنا انعكاس ، بل هي انعكاس لاوجاع شهريار :

« ما دام لها جسم فهي تتأثر طبعاً بالانفصال ، لكن في لحظة الانفصال فقط ... ونحن ايضاً مثلها . »

وفي المنظر الخامس تقف شهرزاد بازاء العبد وقد لفّ القصر ليل ساج شديد الحلكة :

العبد : ما اجملكِ ! ما انتِ إلا جسد جميل .

شهرزاد : حتى انتَ ايضاً تراني في مرآة نفسك .

العبد : إني ارى الحقيقة .

شهرزاد : الزهرة البيضاء الرقيقة تنبت من الطين الاسود الغليظ .» وتظهر اذذاك جميع غرائزها الحمراء وميولها المريضة : « ينبغي ان تكون اسود اللون ، وضيع الاصل ، قبيح الصورة ، تلك صفاتك الخالدة التي احبها . »

وتردف قائلة للعبد : « بل اريد عودته (زوجها) حتى لا اشبع منك . »

ويشعر شهريار أن الوجود دائرة مفرّغة تلتقي فيها البداية والنهاية ، متتاليتين ،في سجن قاتم ضيق هو الأرض « هذا السجن الذي يدور ، وكل شيء يدور معه » . تلك هي الابدية، خدعة الخدع ومهزلة المهازل .

وتراه الى جانب هذا المنحى الفلسفي الرمزيّ المنتهي الى الملل من الوجود ، لا يعطيك معانيه هبةً بل يستوقفك حيالها ويترك لك حق الاستفسار وحب الاستيضاح ،وشوق المعرفة .

وفي هذه المسرحية من اللمح ، والايماء ، من التحليل النفساني الباطني ، وسرعة الاشارة والفلسفة الغيبية في علاقة الانسان بالكون ، وتحسس الوجود ، والخلق الفني ، والاتجاه الذاتي ، وتصوير الغرائز، والميل الى العجيب ، وفيها من الابهام ، والجو الغريب ، ورشاقة الحوكه وطفولة الحسّ الجديد ، وصفاء اللفظ السهل المنطوي على المعاني المستدقة ، ما يضعها

في نوع المسرحيات الرمزية ، وفي مرتبة رفيعة من انتاجنا الادبي المعاصر . انها فتحة بكر في الأدب العربي .

أما حديثي في سائر المسرحيات التي ذكرنا فسيكون موجزاً ، اقتصرنا فيه على الفكرة العامة التي تدور عليها المسرحية ، وعلى تبيان المعالم الفلسفية ـ الفنية التي تلاقي واقعها في المذهب الادبي الذي نحن بصدده .

اهل الكهف : وها هوذا في « اهل الكهف » يرتكز على اسطورة اخرى مستمدة من القرآن الكريم [1]. يبلورها المؤلف في اسطورة « يوشا » اليابانية . واما الذي يعنينا من امر هذه المسرحية ، فأنما هو الاتجاه العام الذي لايعدو ان يكون مظهراً من المظاهر الفلسفية الرمزية ؛ هو الصراع القائم بين الحقيقة والوهم . بين الفناء وحلم البقاء . أوهمٌ هو هذا الوجود المحسوس ؟ اخيال عابر يتبدد ويتبعثر فيتلاشى كلهاث من ضباب ؟ هو حلم الانسان الأكبر بالبقاء ، البقاء في ربيع أبدي لا تطاله يد الزمن ، ولا يبدل من جماله عمل الدهر . تراه في « جزيرة السعادة » ، وراء ذلك الخط المستدق الفاصل بين الفناء والبقاء السرمدي .

أين يكمن السر الأعظم ! ـ في علبة صغيرة أوعزت عروس البحر الى زوجها بألا يفتحها فيتعذر عليه الرجوع الى مربعها المطمئنّ السعيد . فيتغلب على الأنسان فضوله فيبحث عن السر الاعظم المكنون ، وإذا بالسر ضباب خفيف يتصاعد هباءً ، واذا بالانسان يهوي على ذاته وتبتلعه لجةُ العدم .

ما هي الحقيقة اذن ؟ وما هي اليقظة ؟ أليس في الوجود حالة تكون ليقظتنا بمثابة يقظتنا للمنام ؟ اين هي الصحوة التي تتساقط من امامها السدل وتفيض عليها المعرفة ؟ ولكن ما هي هذه المعرفة ؟ لا شيء . وكيف السبيل الى بلوغها ؟ لا سبيل . وبماذا نعتصم ؟

كان بودلير يعتصم بالله تارة وبالشيطان اخرى وكان رمبو يود كالمتصوفة فناءً في ذات الكون . فما الذي يعتصم به صاحب اهل الكهف ؟ لا شيء فالانسان قارب يتحطم بين امواج الوجود ، تتلاعب به اللجج ، وليس من نور يقوده الى الشاطىء الآمن . فليس من شاطىء.

فكأننا نتحسّس ههنا فشل الانسان أمام الكون ، وفشل العقل امام المعرفـــة ، كما تلمسناه في نشأة الحركة الرمزية . وكما أن الرمزية ، في تطوراتها ، بلغت جمهرة من الأدباء الذين انتهى بهم الفشل الى السأم ، فاليأس ، فالاشمئزاز : كذلك ففي « أهل الكهف » خيط من خيوط النسيج « الوجوديّ » : حلمُ الانسان بجمّل الواقع الراهن ويبرّج الحياة بمساحيق الجنّ والسحر ، وحقيقة عارية باهتة تتعفر في الرّغام .

---

١) يزعم بعضهم ان للاسطورة ذكراً في الاداب السريانية يجعل اهل الكهف سبعةومعهم كلب لا ثلاثة!

بجماليون : ومعوّلنا فيها ثلاثة عناصر : ١ . شخصية « نرسيس » وهي عماد الباطنية الرمزية كما مرّ بنا ، ٢ . والمشادة القائمة بين الفنّ والحياة ، ٣ . اتخاذ الفن بذاته موضوعاً للتأليف . وهما حجران من لون خاصّ في البناء الرمزيّ . وفيها رفع الحياة ، يعتورها النقص ، الى مستوى الفنّ الأكمل في ابداع الانسان ، وبث نسمة الحياة في الفن المتحجر الجامد تعوزه الحركة والاندفاع الخلاّق . وتسيير الحياة والفن جنباً الى جنب حتى آخر الدهور .

إن الفكرة مستوحاة من الاسطورة اليونانية ومن مؤلف « برناردشو » مباشرة [١] . وقد شغلت الرمزيين زمناً . ثم إن في ما أعطاه أوسكار وايلد (من الاعماق – دوريان غراي) لبيّنات عدة على علاقة ما بين الطبيعة والفن . وينتهي بنا التعميم ، وفي التعميم يصح كل شيء ويخطىء ، على أن في ما اثبتناه بيّنات كافية – الى القول بأن معظم ما جاء في انتاج الحكيم متأثر تأثراً قريباً او بعيداً ، ضيّقاً او واسعاً ، جزئياً او عاماً ، فكرياً او شكلياً ، متعمداً أم غير متعمد ، بالمذهب الأدبي ، او الاتجاه الذي نحن بصدده . أمـا الأسلوب فلا يربطه شيء مع الاساوب المسرحيّ في القرن التاسع عشر ، لما فيه من شحذ بلا تزمّت ، وايماء بلا تفسير ، وتوجيه بلا ايضاح ، فتحتل اللفظة في الحوار مقامها في البيت الشعري بحسن تعليلها ، ودقة اشارتها ، والثقل الفكري المجرّد الذي تحمله .

ولئن اعتبرنا الاخراج اضافيـاً في المسرحية الكلاسيكية وضرورياً في المسرحية الرومانتيكية ، فاننا نثبت أنه قسم من التعبير في هذا الضرب من المسرحيات لا ينفصل عنه . ولربما تطوّرت الحال عند بعضهم ففقدت المسرحية إخراجاً وحسب [٢] .

وهو من الذين يعتمدون الجوّ كالأجواء التي تغلّف مسرحيات ماترلنك وابسن عامة . ويتوخون الخاوص من النثر ، وتصفية التعبير مقرونة بالوضوح .

الرمزية في لبنان

ولننتقل الى قطر آخر أوغل في دراسة الادب ، فدنا منه واختمر تفهمه اياه ، ووقف على معظم اسرار وسائله التعبيرية ، فحاول ان يحققه . ذلك ان الادب اللبنـاني في نزعته الحديثة البعيدة عن الصحراء ، لتقربه من اوربا ولتثقفه بثقافتها العلمية ، والفلسفية ، اعتبر نفر من اهليه خطأ ان الحضارات منفصل بعضهـا عن بعض ، فاستشعر ان الادب العربي غريب عنه ، بعيد عن روحـه . فتحدث بلبنان المنطوي على ذاته وبالشخصية اللبنانية ، محاولاً ان ينفي عنها اللون العربي القـديم وكل صلة رحم تصله بالاقطار العربية الاخرى المتاخمة والمجاورة . وجعل بعض الادباء يحددون للبنان ثقافة خاصة Sui Ceneris منفردة

١) في المقدمة التي وطأ بها توفيق الحكيم لمسرحيته اشارة خاصة الى برناردشو .

٢) كما في سميراميس وامفيون لبول فاليري في Variété III

مستقلة بجد ذاتها عائدة في بعضها الى العنصرية الفينيقية ، يتغنون بها وبامجاد فينيقيا ، من شواطىء صور ، الى تكوين قرطاجة ، الى السفن الشراعية تذل البحر ، وتحمل حروف الهجاء والنور ، وابجدية الفكر ، واساليب التجارة الى الغرب ، فتوقظه من سباته الطويل .

وحمل اصحاب هذه النزعة على المقلدين المسرفين في التقليد ، رائين ان في التقليد ترمتاً ، وفي التزام القدمية اللغوية ، والرجوع الى الصحراء نفوراً وانقباضاً . وحملوا ايضاً على المقلدين المعتدلين امثال « الاخطل الصغير » فعابوهم باستعاراتهم القديمة وتشابيههم التي حذوا فيها حذو شعراء العباس وسواهم من شعراء القديم [١] .

ثم ان هذه الفئة المجددة ، المسرفة في التجديد ، لم تر في الادب العربي ما هو عالمي فيروي منها الغليل ، فحكمت عليه دونما روية وإنعام . لان المطالعة العربية الوافية لم تتم لها ، لانصرافها الى اداب الفرنجة اكثر من وقوفها على آداب العرب (ومآله : ١ — تأثير المدارس الارسالية الذي تعمم بالثقافة ٢ — ان الادب الغربي اقرب الى تصوير حياتنا الداخلية الذاتية ، والواقعية الموضوعية ، والى ذوقنا المستحدث ، من الادب العربي القائم في معظمه على تصوير المواسم ونقل المناسبات بتكلف الشعراء تكلفاً) .

فان حاجاتنا النفسانية تغيرت ومفهومنا للفن اصابه التبديل — واذن فهذه الفئة ابتغت ان تنتزع عنها الصفة العربية نسباً وانتاجاً لا كرهاً بالادب العربي وانما لجهلها حقيقته الحق ولاعجابها بما اعطى الغرب . واعجابنا بالغرب اوسع من ان يحصر في الادب ، فهو ناتج عن « قوة الغرب » التي فرضت ذاتها على الانسان ، بعد نظرية « نيتشه » فغفلت عن الحقوق الانسانية التي بشرت بها الثورة الفرنسية ، ووضعت الحق في نصاب القوة . ثم انها ، اتباعاً لفكرتها اللبنانية المستقلة القائلة بان للبنان تاريخه ، قالت بوجوب ادب لبناني يتجلى بالوان قشيبة منتزعة من طبيعة لبنان وثقافته .. فللبنان في نظرهم تاريخه لان العرب لم يغادروا الشاطىء بعد فتوح معاوية [٢] ، وما بلغوا الجبل . وظل اهلوه في مفاوزهم وفي اديرتهم قابعين . وللبنان ادبه الخاص . فأدبه لا يرجع الى ما وراء القرن الثامن عشر [٣] . فنشرت القصائد التي تتغنى بمجد « صور » و « قرطاجه » و « هملقار » و « هنيبعل » وغايتها احياء المجد القديم ، والاعتزاز ، واثارة الحمية الوطنية ، فجعلوا في لبنان « للحجر رسالة » . وكان ان نشأت حزازات اقليمية بين مصر ولبنان . فنسب بعض مؤرخي مصر كل النهضة الحديثة الى المصريين ، وبخسوا حق اللبنانيين في المساهمة بخلق هذه النهضة ، فاعتدت هذه الفئة مسرفة

---

١) اشارة الى قصيدة الاخطل الصغير ومطلعها « المهى اهدت اليها المقلتين ... والظبي اهدت اليها العنقا »
٢) ان معاوية صالح اهل الجبل عليه بجزية .
٣) الاديب — ما هو الادب اللبناني مجلد ١٩٤٤ الجزء الثالث ص ٤ .

في نقيضها ، منكرة على مصر جميع ما صنعته في سبيل النهضة . فنتج عن تقاص لبنان في تاريخه ،وعن الحزازات الاقليمية ،واستنكافه عن الثقافة الازهرية،شعر لبناني يستقي من الادب الاوربي مباشرة ، ومن الادب الفرنسي بنوع اخص — لان الثقافة الفرنسية وآدابها تعممت خلال الانتداب — فتزود بها معظم الادباء كما مر . واخذ الشعراء بالادب الرومنتيكي اولاً جد الاخذ ، فترجموا ما وقع منه في انفسهم ترجمة حرفية او بتصرف [١] . وكان لمصر منه حظ وفير [٢] . وكان منهم من نسج على منواله لانه لاقى فيه طريقة مثلى للتعبير عن آلامه وآماله الضائعة . ونميل الى ان الاسباب التي دعت الى « داء العصر » بعد اندحار نابوليون ، لشبيهة بالتي زينت المصريين واللبنانيين هذا الادب ، وذلك بعد فشل الدستور عام ١٩٠٨ ، وبعد آلام الحرب الكبرى وقد تصاعدت من التراب رائحة الموت والفناء في الشرق .

على ان جبران جبران ، وقد قبس عن الكتاب المقدس وعن مذهب القوة النتيشي ، والطبيعة اللبنانية ، كما قبس عن الرومنتيكية ، لم يترك في هذا الباب زيادة لمستزيد . فنحا من كان بعده نحوه ، على ان تقليدهم له وللادب الفرنسي جاء شاحبا سطحيا يكاد يكون مستكرها لما فيه من تقليد باد وميوع . فحدث رد فعل كالذي حدث في فرنسا في الربع الاخير من القرن المنصرم . فكما ان الرومنتكية لم تعمر كثيراً (وان بقي للرومنتكية اثر بعد ١٨٤٨ فذلك لان هيجو وهو رئيسها نيف على الثمانين توفي عام ١٨٨٢ وجاء انتاجه في آخر حياته ارفع شعره ، يختلف اختلافاً بيناً عنه في عهد الرومانتيكية ومقدمة كرومول . ونرى ان في شعره هذا بوادر رمزية) بل ماشت الادب الجديد في عهد بودلير والبرناس ، كذلك ما لبثت في لبنان حتى خبت . وآن جرى التطور نحو النزعة الرمزية لم يبق منها الا شعاع . واذن فالرومنتكية في لبنان ، مثلها في اوروبا ، اشتملت على بذور حياتها وموتها، وقام على انقاضها اتجاه جديد .

ولم يكن الميل الرمزي في الادب اللبناني رد فعل في وجه الاتجاه الرومنتيكي فقط ، بل كان ايضاً ، وبنوع اخص ، اعراضاً عن الطريقة الترسلية المتعارفة وخروجاً على المألوف في الشعر . وفي الاعراض عن الطريقة الترسلية المتعارفة استنكروا التعاقب على المعنى الواحد ، وتعمد السجع والتجنيس والارصاد والتقعر اللفظي ، واغفلوا الالفاظ التي لاتنتسب الى البيئة الحديثة بشيء، ولا تعبر عن نزعاتنا واهوائنا وحاجاتنا . وادخلوا على اللغة الفاظاً

١) تشير الى ترجمات الياس ابي شبكه ، بول وفرجيني وغرازيلا واتالا وغيرها والى قصيدة المسلول لبشاره الخوري والبحيرة لفياض والمادة اوسع من ان تقيد في حصر .

٢) لتراجع مؤلفات المنفلوطي بول وفرجيني وماجدولين وترجمات الزيات وشعر علي محمود طه المهندس في معظمه مصطنع بهذا الادب .

قد تكون مستقاة من اللهجة العامية على انها لغة الحياة ، او منتقاة لما فيها من قيم معنوية حيوية وغنائية ، غافلين احياناً عن قواعد البلاغة . ولطالما سخروا البلاغة للغناء ، معتبرين ان جوهر الشعر غناء قبل ان يكون معنى وبلاغة في اللفظ . فآثروا الجاحظ وابا الفرج لقرب اسلوبهما من الطبع ، واعرضوا عن اساوب عبد الحميد واصحاب المقامات وذوي الصناعة ، كما انهم قربوا منهم ولي الدين من المحدثين واشاحوا عن النهضة الادبية اللغوية ، وبخسوا المنفلوطي حقه لما وجدوا في اسلوبه من تعاقب على المعنى الواحد ، وبعد عن الطبيعة والفكر الصحيح ، وقرب من الصناعة والزخرف والتصنع ، وعناية بالقشور دون اللباب ، وقصور عن تصوير الحياة بنت الاعماق ، واقتصار على عرض السطحيات المملة من حقائق الذات .

اما خروجهم عن المألوف من الشعر فعلى بابين : المعنى والمبنى . ففي باب المعنى ادخلوا على الشعر ما حملته اليهم الثقافة الحديثة من فكر ومجردات . واستمدوا استعاراتهم وتشابيههم واوصافهم من الطبيعة اللبنانية المختلفة عن طبيعة الاقدمين . ولا غرو فان تذوقنا لما يحيط بنا يتغذى وينمو ويصقل بذوق الفنانين ، فالفن يجمل الطبيعة ، او انـــه يجهز حواسنا لتتناول ما كانت تعجز عن تناوله وهي بعد في حالتها البدائية قبل ان تتهذب وتشحذ [١] . انهم جعلوا شعرهم من صميم حياتهم فأسبغوا عليـــه الاخلاص ونزعوا التقليد فلم يعد شعرهم شعر الحفلات والمــآتم بل عنوا بالمناسبات الداخلية بنت الحسائس العماق .

وليس خروجهم من باب المبنى باقل حظاً ، فانهم عنوا بالالفاظ الشفافة ذات الايقاع المأنوس ، واسقطوا الوحشي من الكلم معتبرين ان وحشي اللفظ لا يتآلف مع المعنى الرقيق المستدق ، الذي لا يستخرج الا بشق النفس . وتوغلوا في ذلك حتى الاسراف . فانهم ، لعدم وقوف بعضهم على اصول البيان واللغة ، اعيتهم حيلة التعبير فأووا الى لغتهم العامية يستقون منها ما دون المعجم وما لم يدونه احياناً ، معتبرين ان اللغة المحكية هي لغة الحياة ، ويتحتم ان يجيء التعبير بلغة الحياة . مما بلــغ بهم الى التضليل والتغرير فحملوا على الفصحى ذات الالفاظ الصحراوية حملة شعواء ، واشترعوا بأن يرفع مستوى العامية حتى ترتقي وتصلح اداة للتعبير ، وقام بعضهم يلقي المحاضرات بالعامية ، ويترك الفصحى لينظم الشعر بالعامية . على ان المحاولة لم تتجاوز بعيداً فانطفأت غب ظهورها بيسير .

واذن فهذا الاتجاه الرمزي اللبناني كان وليد انفعالين : ١ — رد فعل في وجه الرومنتكية المائعة والادب العربي الصناعي ، ٢ — والحاجة الى التعبير عن حيـــاة جديدة . فأعوزتهم الوسيلة الادائية فأووا الى الاسرار التي استكنهها اساتذتهم الشعراء الغربيون . ثم انهـــم

---

١) لقد ترهف حس الشعراء العباسيين وشحذت اذواقهم بعد اتصالهم بالامم المقهورة فتغنوا بما لم يتغن به القدمـــاء .

اعتبروا ضلّة ان ادبنـــا القديم دأب على الصناعة واهمل الفكر ، على انهم هم ايضاً لم يستقصوا معالم الفكر التجريدي لضآلة ثقافتهم الفلسفية ، بل سبروا غور النفس يبحثون عما يجول في العقل الباطن مما اظهره مجهر السيكولوجيا الحديثة . وهكذا اتصلوا ببعض المظاهر الرمزية في الاسلوب والمعنى ، اما كيف تبدو الصلة فهذا ما سنحاول تبيانـــه بخطى ثلاث :

١ – فئة جاء شعرها مزيجاً من الرومانتيكية والرمزية واقتصرنا في تمثل هذه الفئة على « يوسف غصوب » ٢ – ومن ضعفت في شعرهم الصبغة الرومانتيكية واستحالت فيما بعد ، بمعظمها اتجاهاً رمزياً ، واقتصرنا في تمثلها على « سعيد عقل » ٣ . لم نر محيصاً عن تبيان مدى انتشار الحركة والرجوع الى الوضوح الكلاسيكي ، فأوجزنا في الاولى لانها بادرة واتسعنا في الثانية لانها تحقيق لما نحن في صدده وعرضنا من الثانية ما يجاري مقصودنا .

يوسف غصوب – « العوسجة الملتهبة والقفص المهجور »[١]

عندما سئل فرلين ، ذات مرة ، عن شعره الرمزي اجاب : « ليس شعري رمزياً بشيء وانما أصوّر ما يجول في نفسي من آلام وافراح ، أتسمون ذلك رمزاً ؟ » . والحق ان شعر غصوب نفثات شاعر قذفها صدره « في بيض الليالي وسودها . هي احلام وجنات . ورجاء وخيبـــة . وتشاؤم وحزن عميق ، كما هي حب طاهر وشهوة دنسة . وطيب التماس . ثم زوارق واوراق وارفة وظلال مزهرة يغمرها ضياء تفوح منه الطيوب والبخور . » ويقول في مستهل مجموعته ان شعره صورة قلبه في حالات شقائه وتعاسته وحالات سعادته وافراحه :

« لا حكمة فيها ولا عظة — بل صورتي صورتها بيدي
حالات نفس في سعادتها — او في كآبتها ولم أزد . »

على ان هذا الشعر المتدفق من خلجات النفس ليس ببعيد عن الشعر الرمزي بل يلتقيه بنواحي عديدة اهمها ان في المجموعتين وفي شعره عامة لوناً ارستقراطياً انيقاً خـــلواً من الاسفاف اللفظي والمعتاد المألوف . وفي هذا الخروج ميل الى التصفية ، والتصفية بتحـــديد الشعر الرمزي . ويرجع ذلك الى العناية الكلية التي عنيها اصحاب هذا الادب في الاخراج . ويتضح لديك فوراً أن العطاء عند غصوب لم يكن عطاء مرسلاً ، وليس ابن السجيّة ، وانما هو نحت مستخرج بالازميل ، منتزع حرفاً حرفاً ، ولفظة لفظة . على ان مسحة العمل هـــذه

---

١) للشاعر قصائد نشرت في مجلات لبنانية مختلفة كالمكشوف والاديب من مثل « جبابرة المجـــد » و « والانتظار » و « الرعشة الاولى » و « المتجردة » و « الغدائر » والمواضيع اخرى بها ان تكون موحاة من قصائد للرمزيين .

ظلت بادية ، كما سيتبين في بحثنا عن « قارورة الطيب » ، مما جعل انتاجــه غير متساوي النسج ، متساوق الغناء .

اما الحواس في شعره فمتصل بعضها ببعض : فالألوان قد توقظ فيه الاصوات ، والاصوات توقظ العطور ، والعطور تنبه الالوان وتمتزج جميعاً لتوليد الصور .

وكنا في مجرى حديثنا عن علاقة اجزاء الكون ومظاهره مابينها ، قد بينا ما ذكره الفيلسوف الاسوجي سويدنبرغ بهذا الصدد ، ونوفاليس وهارتمن ، وكيف استمد بودلير نماذج هذه التعابير ، فكأنما الارج واللون امتزجا ليعبــرا عن جوهر الزهرة وهكذا فالاصوات والانغام والملموسات انطلاق جوهر ، وتعبير عن ذات . ويقول الشاعر :

« اسمع القلب خافقاً في ضلوعي ... وارى الطيب في الحديقة ساري
ترشف اللهو من ذراع حبيب ضم من جسمها شرارة نـار »

ويلفتنا هذا الطيب الذي تراه العين . فالحاسة الشامة ايقظت في نفسه صورة العطر في انتقاله وتأرجحه من ناحية الى ناحية عبر الروض . وفي قوله « ترشف اللهو » مفاجأة ، فلو قال من « فم » لأتى ذلك متعارفاً مألوفاً يتابعه القارىء قبل أن يتلوه . اما اردافه « من ذراع » فتنبجس منه جدة تتضمن قوة الشهوة التي توقظها ضمة الذراع . فكـأنما تسقي حباً عابثاً وتُسقى . وسرت الشهوة من ضمة الذراع الى الجسد والجسد محرور ، وقد حُمّ من اللذة واستحال ناراً تستعر . وليس في المعنى غموض . فلربما كان الشاعر الرمزي يحذف لفظة « جسم » في العجز ويترك القارىء امام « ضممتها شرارة نار » ، وبواسطة وسائل مختلفة موسيقية وايحائية ينتهي الى ابلاغ مـا يقصده ، عنيتُ « شهوة الجسد » ، وهذه من صفات الادب الرمزي المغلق،وفي بعض قصائده ما يذكر بالحس العاري ، والشهوة الجسدية الصارخة التي تتصاعد من الصور البودليرية في مقطوعته « الجيفة » وفي « الجو الباريسي » فيقول عن شواعر الراهب :

وهي تعوي مولولات جياعا كذئـاب يعوين في الدّو طلس
كالحات تـدب من كل صوب كدبيب الديدان في جوف رمس

فيتبين انه يعرب عن نفسية الراهب ، وقد نشأ فيها عراك بين التنسك ، يقصيه عن الحياة والشهوات تشده اليها ، إذ تستيقظ الشهوات في الذات وتتكاثر حتى تتآكله . على ان تشبيهه في مجمله ماديّ غير مجرد ، وصوره عامة مثقلة بالمادة لا تبلغ تصفية الرمز . فلو وكل الامر الى شاعر رمزي لترك في البيتين ما يلي :

« شهوات تعوي ، ونفسه قبر تنهشه الديدان » ولقادنا بواسطة الايحاء الغنائي الى عتبة

المعنى . وغصوب لا يكتفي بابلاغنا عتبة المعنى ، وانما يحمله واضحاً بيناً خلواً من المعميات .
وقوله في الفاسقات :

« فاجرات النهود مبتسمات بشفاه عطشى الى الفحش يبس »

تذكرنا بقصيدة لبودلير عنوانها : « البوهيميون » . ولينتبه الى ما في لفظة «فاجرات» من صراخ الشهوة . وتلاها في العجز « عطشى الى الفحش » وتلتها « يبس » . بحيث ان لفظة « يبس » وهي الروي ، عادت ولفت البيت بكامله نغماً ومعنى ، وفيها الجفاف وشدة التشهي وحبس في النغم . فالباء الساكنة الواقعة في الوسط تمثل حالة الشاعر المختزنه ، وهو يعيش تلك الفترة الخلاقة كما تمثل — بجمال الطبع — ما يجول على الشفاه المندلعة من حرارة الرغبـــة .

واذا جمح به الخيال فهو ، وان مد يداً لا يخرج عن معالم المعنى تمام الخروج ، وانمـــا يهديك اليه دون ان يعطيكه دفعة واحدة ، فيبقي للقارىء لذتين : « البحث عن الشيء » و « الوقوع عليه » .

«وله من الرمزيين موسيقاهم على غير تعنت في المزاوجة بين مخارج الالفاظ ومقاطعها [١] .» ونشير بنوع خاص الى قصيدة عنوانها «اوراق الخريف» حيث يـــتراوح النغم مع حالة الشعور بالفناء وفكرة النهاية اللتين يتوخاهما .

واتضح لنا ان غموضه لم يكن شاملاً ولربما كان مرجع ذلك تأثير الشاعر بالرومانتيكية اولاً وببودلير من الرمزيين ثانياً . وبودلير عمم بعض النظريات الرمزية اما شعره فخلوٌ من المعميات بعيد عن غياهب الطلاسم . ناهيك باعجابه بالوضوح الشامل الذي يزدان به ادب « راسين » من الكلاسيكيين وعنايته باحكام التعبير وحفاظه على الأداء الفصيح ، انحنائه على سلامة اللغة ، والتركيب المنطقي . « فقصيدة الانتظار » تذكرنا بليلة اكتوبر للشاعر موسه .

وعليه فهو يمثل في مرحـــلة اولى بعض الاثر الرومنتيكي في ادبنا وفي المرحلة الثانية بعض الاثر الرمزي . ولعله — بعد جبران — من عداد الذين ادخلوا الى ادبنا هـذه الرعشة الحاملة في مطاويها اهواء النفس وحالاتها ، المعربة عن اوجاعها . ألا يبين لك انه على شاطىء هذا الانتاج مات فن الشعر القديم ، شعر المآتم والمدائح والاعياد والمواسم ؟ » [٢]

قارورة الطيب — ولا تعدو هذه المجموعة ان تكون محاولة في هذا النوع من الادب بما فيه القصيدتان « رؤيا » و « صلاة راهب » ، وكلتاهما من مجموعة الشاعر الاولى .

فالقصيدة ، ههنا ، بالرغم من مظهر الوحدة لا تكون جزءاً مستقلاً بوجه العموم . وهي

---

١) المكشوف — العدد ٥٨ ص : ٢ المجلد ١٩٣٦ ٢) المكشوف العدد نفسه

وان توخته ، عجزت احياناً عن نقله . بحيث ان انفاس القــارىء التي تتراوح وانفاس الخلاق ، بواسطة اللفظ ، لا تولد في ايقاعها الصوتي حياة داخلية او تياراً شعورياً . ويرجع ذلك الى امرين : اولهما ان صاحب « القارورة » يعنى بالوصف الخارجي ، ويربط بين اجزاء هذا الوصف منطقياً ، متخذاً في الشيء الواحد نواحيه المختلفة ، وان ما يهز القــارىء ليس الشيء كاجزاء بل كوحــدة لا تتجزأ ، وان ما يطربه ليست الاقسام بل الكل ، وليس الوصف الخارجي بل الحياة التي تفج بها هذه الخصائص الخارجية . وفي عــدم الرجوع الى الجوهر الاعمق الى الحياة الحق ، وفي الاقتصار على مظاهر هذا الجوهر دون الجوهر نفسه ، يصور الشاعر بعض ما في النفس دون ان يعري هذه النفس . فيتعذر على القارىء ان يشارك الشاعر في خلقه . وثانيهما انه يعنى بالتصوير الخارجي لذاته لا لانه منبثق عن حاجة روحية. ولو تم التصوير لاعتبرناه كاعتبارنا للوحات الرسامين الواقعيين او لقصائد جماعة الفن للفن . ولكنّ تصويره هذا لمحات وعلى التصوير اللامح ان يوقظ في الرائي ما يساعده على اتمام مــا يهدف اليه الخلاق ، فيشير اليه دون ان ينوه به ، او يلمحه دون ان يحلله ، ولكن القصائد هنا لا تُتم الوصف ولا تشير ، فهي في منزلة بين المنزلتين .

ومن هنا نشأ « الجمود » وفي المجموعة على ما فيها من زهور وعطور وحنــين واماني وذكر بعض الجمود . فكأن الزهور في آنية لا تستمد من عصير الارض غـذاء ، والعطور متجمدة في قوالب ، والحنين والاماني في اديم ساكت ، والذكر في صومعة محكمة القفل لا يصله بالحاضر شيء ، فهو ماض مات . ومرجع التجمد ان الاداء لا ينقل ما يجول في الذات ويكتفي بفتح نوافذ نصف موصدة تطل على بعض هذه النفس . وفي الشاعر تتكلم الاذن ويصغي الفم ، ويصحو العقل فيولد علماً ، وتصبح القصيدة مأدبة العقل ، والعوبة منتظمة ، خارجة عن المألوف من اللفظ ، وفيها تستعاد الجهود التي بذلها الخلاق عن طريق الايقــاع ونغم الاداء المنسجم . ولكننا قلنا ان القصيدة في هــذه المجموعة لا تولد جواً بل تصف اجزاء ، وتكتفي بالخارج ولا تلج هيكل الحياة وصاحب « القارورة » كثيراً ما لا تتكلم اذنه . ويدرك القايا الشعرية احياناً في قوله : « يا ثغرها ، يا ورقني وردة حمراء » و « عيناك أغنية خضراء » ، « عيناك ام نغم يلهو على وتر » . وقد يبتعــد احياناً اخرى فيأتي الشاعر بابيات من طبيعة النثر وجوهره . كقوله في قصيدة « حنين » :

في غمرة الليل والسكون ... يلفني عادني الحنين

وفي « متجردة » :

لم يطلع الصبح على مثله منحدراً من راحة الباري

لا تشبع العين ولا ترتوي   من حسنه الا بمقــدارِ

وقد ينحدر به ابتعاد الصوت عن الاذن انحداراً :

كوّرها الحب لاغراضه   ململمة ، خطت ببركار

فأنظر الى « كورها وململمة وبركار » كيف انها تحول دون بلوغ الشعر لانها جسم وطبيعة تتنافى والشعر . وليتذبه ان الشعر الصافي الخالص لن يُبلغ ، ولكننا نحاول بلوغه ، فيوفق الى ذلك « غصوب » في لفظة او تعبير ثم يهبط حتى النثر . وكثيراً ما يكون الروي سبباً في ذلك . فسوء اختيار القافية يدك البيت ، وكثيراً ما يختاره نعتاً لا حاجة فيه سوى تتميم الشروط العروضية ، ولشد ما يعسر استخدام النعت . هذا وان الروي قوام البيت واليه يرجع الايقاع الاخير وقراره والشعاع الذي بلغه فيضيئه .

ثم ان العناية اللفظية بادية التكلف ومن شروط الاخراج الشعري ان لا تظهر مسحة العمل فيه ، فيبلغ درجة يخيل للقارىء معها ان الشعر عفوي ، وليس عفوياً .

فالى جانب هذا البيت المرتاح :

« بتفاحها حلم بالشفاه   ...   واعنابها خمور الغد »

ترى آخر :

« احسها في دمي ، في عروقي   ...   وفي الكان مني وفي المزمع »

فأنظر الى « الكان والمزمع » وما فيها من تكلف وعناء . الصفة الظاهرة تبعد بالشعر عن الكلاسيكية التي تنافي العفوية وتفترض في الوقت نفسه زوال صبغة الصياغة وامحـــاء التكلف ولذلك ليس ادبه بالادب المهموس .

اما قول الاستاذ بطرس البستاني بصدد العوسجة الملتهبة والقفص المهجور ان ادب « غصوب » ارستقراطي فقول يحتاج الى تعديل ، فأدب غصوب يحاول الترفع عن العادي المألوف ولكنه لا يبلغ الارستقراطية بشيء . فهو اذا شاء محاولة في التصفية ولكنه على طريق هذه التصفية .

ولغصوب مقال عنوانه « حان للأدب ان ينعتق من قيوده » يتأثر فيه خطى النقـــاد المتخذين مقاييس الرمزية مثلًا اعلى فيتحدث عن مواضيع الشعر ووجوب تطور اساليبه . إلا ان شعره لم يكتس بهذه الحلى فجاء وفيه جمود وأخل الانتاج بالقوانين المسنونة .

فبتّين أمران : اولهما الاثر الذي تركه الأدب الرومانتيكي في شاعرية غصوب ، وثانيهما ان هذا الاثر نفسه تضاءل دون ان يضمحلّ ، بينا اخذت الصبغة الرمزية تشتد شيئاً اثر شيء ، يعدّلها ميل الى الخلوص والصفاء بما تمتاز به الكلاسيكية . وهذا الذي يحملنا احياناً على الظن بأن ما نسبه يوسف غصوب الى الياس ابي شبكة [١] ، ومؤدى بعضه أن ابا شبكة كان شديد التأثير بما يطالع ينطبق عليه هو . فلئن بدا أن في شعر غصوب تساوياً واتباع خطٍ واحد متكامل متتابع ، فان بعض الصِبغ الادبية المعينة تغلب على ناحية من ادبه في زمن معين ، ثم تتقلص بعض التقلص فتنشحب ويطغى عليها اندفاع آخر .

ونزعم ان الموجة الرومانتيكية على استمرارها في الزمان واطرادها ، كانت ضئيلة الارتفاع في شعره ، متوازية الاندفاع ، متساوية الانطلاق ، خفيفته . اما الموجة الرمزية فأنبثقت قويّة ، وعلا زبدها ، وطوت الموجة الاولى ، فقسرتها ، وامتزجت بها ، وحوّلتها اليها . وسارتا معاً بنغمين متحدين احدهما . وهو النغم الرمزي — عريض متغاير ، وثانيهما — وهو الانشاد الرومانتيكي — مستمر دائم ينسيناه ، بين الفينة والفينة ، ذلك النغمُ الاول الطاغي عليه المزدوج فيه .

المقدمات الاخرى — اللون الفينيقي اللبناني

وكان من جراء هذا التفاعل بين الادب الرمزي ولبنان ، ان اصحاب النزعة الحديثة في الشعر انفصلوا عن الادب العربي كما نعرفه في تاريخه ومناهجه ، واسهبوا في اعطائهم لبنان شخصية مستقلة بحد ذاتها . كما نسبوا اليه ادباً تفرد به ، فطبعه بطابعه ، ولوّنه باونه . ولو سئلوا عن ينابيع هـــذا الادب لأعيوا جواباً ، او اجابوا انهم ينتمون الى حضارة بحر المتوسط . واشادوا بالحضارة الفينيقية وقاعدتها صور ، حضارة مترامية من بيزنطة الى قرطاجة ، الى روما . على انهم لم يقفوا على آثار أدب فينيقي ، فعلقوا تاريخ أدبهم بالقرن الثامن عشر ، مفاخرين بيد اللبنانيين الطولى في احياء التراث اللغوي في القرن المنصرم ، مقرظين الفكر اللبناني ، والانتاج الحديث فيه ، باخسين العرب حقهم في مضمار الفكر ، او مهملينه ، منكرين اثر الفكر العربي في الاتجاه اللبناني الفكري والادبي . وبلغوا مبلغ التطرف فوهموا ان الحضارات بعضها منفصل عن بعض ، وان مجالاً يتسع لهم فيضعون في وجه اجتياحها وتطورها

١) راجع مقالا لغصوب في مجموعة المقالات التي ضمها صاحب دار المكشوف في كتاب عنوانه « الياس ابو شبكة » .

ونشوئها موانع وحدوداً وفواصل . وكان في غضهم من التراث العربي ان فاخروا بالامجاد الفينيقية في استنباط حروف الهجاء ، والتبريز في فن الملاحة وأساليب التجارة ، زاعمين ان السفينة الفينيقية اقلّت الى العالم « الحرف » و« الفكر » و « التجـارة » [١] . وكان من اثر التفاهم التاريخي فائدة . فللتاريخ يعود الفضل في اثارة الشعور القومي واستعادة المجد المفقود. فنزعوا الى لبْنَنة العالم . ولم لا وهم اعطوا العالم « زينون » و « طاليس » ؟ ونشأ باب جديد من الشعر يتغنى بالعز التالد ، ويتبلج العالم الفينيقي — اللبناني وقد تسربل بالاخيال والمجد، وتكلل بالغار . لبنان فينيقيا ، لبنان التوراة القديمة ، لبنان الحديث .

وانتشرت فكرة في الاوساط الادبية ، ُتقر بان هذه الوجهـة ترجع الى شاعر لبناني ، شارل قرم ، تمكن بسعة اطلاعه وثقافته من ان يؤثر على الناشئة في مجالسه ، فزوّدهم بهذه الفكرة ، فتمذهبوا بمذهبه واعتنقوا المبدأ . على اننا نميل الى ان الذين اخذوا إخذه ، انفعلوا بتأثيرين : اولاً : تأثير سياسي تولد منذ الانتداب وفي غضونه ،اذ اقتطع الافرنسيون لبنان الكبير ، بعد ان كان صغـيراً ابان السلطان العثماني ، فوجهوه بذلك نحو الانكماش ، وشعر انه متقلص عن سائر البلدان المجاورة ، ولا نستثني سوريا،وانه في عصمة من مآربهـا جميعاً . وعلى اثر الانكماش السياسي تولد شعور بالاستقلال الفكري والادبي . وثانياً : تأثير ادبي مباشر . فان بعض ادباء الغرب لفتوا الانظـــار الى العناصر التي تكوّن اوروبا الفكرية ، ونسبوا الى فينيقيا في نظريتهم فضلاً عميما . واسهبوا في كلامهم على حضارة البحر المتوسط ، وخصوا قاعدة « صور » بالشيء الوفر ، ولربما ذهبوا الى ان اوربا ثمرة عوامل مختلفة اهمها : الحضارة الرومانية — المسيحية — وفينيقيو بحر الروم [٢] .

على أن شعراءنا المحدثين لم ينقطعوا عن الادب العربي انقطاعاً . فهم وان لم يجدوا فيه رِياً لظمأهم فلقـد اعجبوا « بالبيت » الشعري العربي ، مما حدا سعيد عقل ، في مقدمة اول الربيع ، بعَيد حديث مسهب عن اثر لبنان في التاريخ وعن جعل الشعر مشكلـة كيانية في لبنان جازماً بأن علاقة لبنان بالشعر هي « كعلاقته بالهواء والماء » ، الى الكلام على الثقافة اللبنانية الحديثة التي اتصلت باليونان عن طريق باريس ، وبالعرب ،وعندهم البيت الشعري . والى القول : « فكيف لا نأخذ البيت العربي وهو بيتنا ، علمنا فن التزويج بين تحـــاكي اصوات وجرس ورويّ ، تقطع سويّ حيناً ، وحيناً قفز ، الى مستهل عجز تنار بين انغام ومدات طوراً ، وطوراً مخاطبة في لفظة توحدت كأنها الجيش ، للفظة تفرقت كأنهـــا

---

١) اعتبروا ان اللبنانيين تمركز في « ايونيا » بعضهم وهناك « جثت الفلسفـــة ورضع الشعر » وامتد التأثير اللبناني من صيدا وصور الى بيزنطة فقرطاجة فايطاليا فسواها . راجع مقدمة اول الربيع .

٢) Valéry, Variété I, La Crise de L'Esprit.

الشرذمة » . وهو يضيف في الصفحة نفسها : « بيت عربي هو لنا ما دخل حرمه اسبق منا اليه ، ولا اعرف منا به ... تسلمناه على حال رفيع وارتقينا به الى اوج ارفع ، ولكنه اوج من صلبه ، فهو هو نفسه ولكنه تعالى هذه المرة . بيت عربي اخيراً نظمناه في سلك ، فراح لأول مرة في تاريخه يكون نغمة في سمفونية [١] » ثم يزيـــد « وجاءت قصائدنا عمائر لا خـــيمات [٢] »

فيتبين لك ، هذه المرة ايضاً اهتمام الشعراء بقيمة البيت العربي لما فيه من موسيقى بصرف النظر عن معناه ، واعتبارهم انهم في هذا الاتجاه الحديث رفعوا مستوى البيت الشعري القديم ولونوه بما قبسوه عن المغرب، فأختلف عما كان في مخيمات العرب واصبح البناء و « العمارة »، متخذاً في جوهره الجديد ما يحسن من شأن « ادبنا العربي الهزيل » كما في زعم البعض [٣] . وفي هذه النزعة عابوا العرب بطريقتهم الاستطرادية . وغني عن البيان ان نظرتهم الجديدة الى القصيدة التي غايتها نقل حالة الشاعر ، حملهم لزاماً، وهم من دعاة « الجو الشعري »، قوام كل قصيدة ، الى استنكار ما كان من طريقة المعلقات والشعر الذي نهج نهجها حتى اواخر العصر العباسي . فأستهجنوا الشعر العربي جملةً ، إذ ابصروه عـــبر عدسة مجهرهم ، وقاسوه بمقاييس النظريات الحديثة الدخيلة ، بديل ان يعودوا الى العصور ما استطاعوا الى العودة سبيلا ، فيرسلوا احكاماً بعين ابن العصر ويعللوا بنصف واعتدال .

١) مقدمة اول الربيع ص ، ١٤
٢) مقدمة اول الربيع ص ، ١٥ ،
٣) بنت يفتاح ص ٧

سعيد عقل

رأينا ان نقسم ادب سعيد عقل الى ثلاثة اقسام : ما جاء في محاضرات له لم ينشر منها سوى اليسير ، والمقدمات التي وطأ بها لمؤلفاته او لمؤلفات سواه ، مشيرين عبر البحث الى هذا التوسل الغريب . ثم الانتاج الشعري بذاته . وهو على ضربين : المسرحية ، والقصائد المختلفة ؛ مفردين للجدلية باباً خاصاً .

أما المحاضرات فأشهرها « الكلمة » و « الجاهلية تلك القصور المسحورة » و « القصيدة هذه الجنية البيضاء » و « محاولات في جمالية الشعر » [1] ولم يظهر منها غير موجز عن الاخيرة . وفي الاولين اعتمد الشاعر بحثاً في جوهر الموضوع ووضعه في اطار قصة اشخاصها رمزيون ومرمى اعمالهم واطوارهم ومايدور فيهم وحولهم رمزي ايضاً . وفي الثالثة تكلم على موضوع الشعر كفن ، مميزاً فلذات الشعر السبيكة عن المادة النثرية ، جاعلاً قوام قصيدة الربيع لابن الرومي فلذة : « الارض في روض » وفلذة : « تبرجت » وسائر متضمناتها حياكة نثر تشرحها .

على ان هذه المحاضرات متأثرة جميعها بالنظريات الحديثة في الفن الشعري . وقد تعممت وشاعت في كتب الفلاسفة الذين شغلتهم الناحية الخاقية في الفن ، امثال برغسن وبرنجفيك ، والنقاد الذين درسوا الآداب الحديثة على ضوء نظريات الادباء انفسهم ، نشير الى بالي والاب بريمون ، و وألان ، ومونيه ، وتيبوده ثم ما كتبه بعض الادباء بعد ادغار بو ، وبودلير ، ونعني ما خلفه ملارمه في الفصول التي اشرنا اليها ، وبنوع خاص ما جاء به فاليري: في احاديثه عن الفن عامة والشعر خاصة :

« Introd. à la Poétique — Degas , Danse , Dessin - Pièces Sur l'art . Rhumbs - Eupa linos - Variété 1 à 5 »

ويؤسفنا ألا تكون هذه المحاضرات منشورة في الناس اذن لتيسر لنا ان نرجعها الى أصولها.

ولا ضير في استقائه هذه النظريات فان الحضارات في ناموس نشوئها الفكري ، متكاملة متزايدة مستفادة ، والمستنبط فيها عارض . وانما وكدنا مدى اتصال سعيد عقل بهذه الاتجاهات التي اتخذها الفن في المفاهيم والمقاييس المحدثة .

على أن في سلسلة المحاضرات الواردة بعنوان « محاولات في جمالية الشعر » ، عودة إجمالية الى بعض مفهومه المتأثر جملة بمن ذكرنا . وقد حاول تطبيقه على الشعر العربي قاصداً الخروج به على التقليد ، هادفاً الى سبيل سويّ حددته اعتباراته الخاصة المرتكزة على الأصول المذكورة أعلاه . أما المقاييس الاساسية هذه فتتجزأ فيما يلي : ١ . ان استبدال

---

١) نشرت مادة هذه الاخيرة في المكشوف المجلد ١٩٣٧ العدد ١٢١ ص : ٢ وفيها موجزما اراده

لفظة واحدة « في البيت الشعري تقضي على البيت » .

٢ . إن الشعر في البيت ليس بقائم على فكرته والصورة والعاطفة ؛ ودرس الشعر على ضوء الصورة والفكرة والعاطفة طريقة ، ان لم تكن مغلوطة ، فأقله أنها ناقصة [١] .

٣ . ان البيت الشعري وحدة لا تتجزأ وكل تام ، انفلت من عمل صامت ، ولكنه طويل وغني ويسميه اختزانا « اي اختمار وتهيؤ للخلق الشعري » وهذه الحالة المهيئة أبعد غوراً وأعمق وأغنى من الاخراج الفني نفسه ، فالتعبير لا يستوعب كل ما في النفس [٢] . ولقد قال الاب بريمون بهذا الصدد : « بالامس كنا نقول في هذا البيت صورة وفكرة وعاطفة و كذا و كذا ثم شيء لا يحد ، اما اليوم فنقول في هذا البيت اولاً ، وعلى الأخص ، شيء لا يحد متحد اتحاداً وثيقاً بكذا و كذا » .

٤ . واذن فالعناصر التي كنا نعتبرها في دراستنا النقدية كل شيء فقدت من اهميتها ، وغدت واهية ثانوية إن هي قيست بالمادة الغنائية التي لا تحد . ويستطرد غب ذلك الى ابيات يحللها عن طريق اختيار الالفاظ تبعاً لقيمتها الصوتية ، والاحرف الغنائيـة التي تتضمنها . فيستند الى الالفاظ الجزلة في صورة الفرات للاخطل منهـــا « حواليه وحافتيه واوساطه وزعزعته والجاجيء ومسحنفر وأكافيف » - ويقول انها « نقل أمين لأواذي النهر ، الصاخب » . ويضيف ، « ينطفيء الشعر فيها (في هذه الابيات) لو استعملنا بدل هذه الالفاظ الكبيرة الحجم الفاظاً صغيرة ولو قوية المعنى » . كما يبين اهمية وقع الالفين في « قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل » والى « الأي » في « الا ايها الليـل الطويل » والى « الراءات » الثلاث في « شرقت اذا عصر العيدان بارقها » ، مظهراً قيمة هذه الاحرف الغنائية ، بكونها غنائية ، وبتجردها عن كل معنى . فانها قد تؤدي ما لا تؤديه الالفاظ ذات المعنى الموضوعي الضيق . ولا يغضي عن اهمية اسماء الاماكن التي وردت في الشعر القديم لما لها من وقع في نفس الشاعر والقاريء ، مع العلم بانها مجردة عن كل قيمة معنوية بالنسبة الى القـاريء . ثم ينتهي بقوله : « تبارك اسم العلم الذي ليس له أقـــل مدلول معنوي كيف يخلق فينا ، وهو بلا معنى ، اكثر مما تخلقه الف لفظة ذات معنى (راجع بهذا الصدد برغسن ، البديهيات الوجدانية ص ١١) وتباركت الجمالية الحديثة القائـــلة : « ان الشعر لا يحتاج الى معنى » ، (ويقول فاليري

---

١) المكشوف - مجلد ١٩٣٧ العدد ١٢١ ص : ٢ - وراجع فاليري Variété III ص ٥٤ و ٥٥ في هذا الصدد .

٢) ان كل ما ورد في هذا الباب تممه الأب بريمون في كتابيه « La poésie pure » و « Prière et poésie » وفي كتابه « Racine et Valéry » - وراجع المادة في كتاب لفاليري عنوانــه « Introduction à la poétique, p : 40 et 49 » واورد برغسن في كتابــه « الضحك » ص ١١٥ شيئاً من هذا القبيل .

Variété III ص ٥٣ ان العدوى في الجو الشعري لا تقوم على الفكرة) .
واذن فالذي يصلنا بالقارىء ليس المعنى بل هو الغناء ، وقل الانشاد الداخلي الكامن في سر نغم الحروف .

ولقـــد ورد في كتاب « الشعر الصافي » للاب بريمون مايلي : « ان قراءة الشعر بطريقة شعرية لا يفترض فهم المعنى » [١] . « ان ارفع القصائد الفلسفية لا يقوم جمالها على المعنى » [٢] . ان ما يجعل من البيت الشعري شعراً ليس معناه فالمعنى من خصائص النثر » [٣] و « التيار الصوتي يحمل السامع ليعانق فكرة المبدع فتتسع وتثمر » [٤] . — ويورد الاب في كتابه المذكور أقوالاً لادباء مختلفين ، فيقول غوتيه : « اذا ضللت الفكرة في انتاج فلا تظنن انك فقدت كل شيء . ما هي الفكرة التي أردتها في كتاب الفوست ؟ « وما الشعر الا فكرة موسيقية » . [٥] ويقول شيلي : « ان الابيات الجميلة تتصاعـد كالانغام والعطور » [٦] .

هذه وأقوال عديدة غيرها تبين ان النقّادة المذكور ، وعـــدداً وافراً من الشعراء ، يزعمون أنّ قيمة الشعر الحق ليست في معناه بل في خاصته الغنائية ؛ وقبلهم حدّث موسّه عن شحوب معنى الالفاظ اذا قيست بالكمية المختزنة في نفس الشاعر قال : « ان ما في نفس الخلاق يبلغ ضعفي او ثلاثة اضعاف ما ينقلة التعبير» .(الشعر الصافي ص: ١٢٨)وللفيلسوف برغسن ابحاث مسهبة في موضوع الكلمة فلتراجع في اماكنها [٧] . ولفاليري(Variétélll ص: ٧٤) . فيستدل من كل هذا ما بين الفكر الاساسية المستعرضة في محاضرة سعيد عقل وبين هـــذه الاقوال من شبه . ثم أن الابحاث في جوهر « الكلمة » ومشاقيها الغنائية لم يشع شيوعه هذا إلا عقب اهتمام الشعراء الرمزيين او من تأثر بهم الرمزيون مباشرة .

وأما طريقة البحث عن العناصر الغنائية في الابيات التي استعرضها فنهج جديداتبعه النقاد المحدثون المتأثرون بالابحاث الادبية التي بحثها الادباء من بودلير الى « غوتيـه » الى « كلودل » وفاليري . وجدير ان نلفت الى طريقة البحث التي حاولها تيبوده في كتابه عن ملارمه والى ما تركه ملارمه نفسه ،وفاليري بنوع اخص في الابحاث [٨] ،والى درسات Thierry Maulnier في راسين وتمهيد للشعر الفرنسي ونيتشه وغيرها .

---

١) بريمون : الشعر الصافي ص ١٨ . ٢) بريمون : الشعر الصافي ص ٤٤ .
٣) بريمون : الشعر الصافي ص ٤٥ .
٤) بريمون الشعر الصافي — ص : ٥٤ وفاليري — Variété III ص : ٦٦ و ٦٨ .
٥) بريمون ص ١٢١ — ١٢٣ .
٦) بريمون الشعر الصافي ص : ١٢٤ .
٧) البديهيات الوجدانية ٩٧ و ٩٨ وفي كتابه « الضحك» ص : ١١٥ و ١١٧
٨) يعتبر بعضهم ان اهم ما تركه بول فاليري ، ليس شعره او نثره الفني بل دراساته في الادب والفن عامة.

ولقد ادلى «بول فاليري» في عدة فصول في كتاب Variété III بهذا التفهم المقتبس عن الرمزيين . واقواله اوسع من ان تحصر في فصول معينة وانما يفيدنا الرجوع الى بعضها [١] حيث يشير الى الثورة على الطريقة القديمة في دراسة الشعر . و «لمـــلارمه» نفسه في «Propos sur la poésie» و «Les mots Anglais» و Divagations آراء تقول بهـذا المذهب دون سواه . ثم ان معظم ما يظهر في النقد الفرنسي غدا مطبوعاً بهذا الطابع . الم يُسمّ بريعون ايضاً الشعر «فكرة موسيقية» [٢] أليس قول سعيد عقل ان بيت الشعر «انفلت من عمل صامت» ترجمة ما جاء في كتاب الشعر الصافي (ص : ١٢٢) «الشعر حدث موحد بين الصمت والكلمة» ؟، وقوله «في السكوت تتكون الاشياء العظام» (ص١٢٢). وبريعون ايضاً هو القائل في الصفحة نفسها : «الشعر فكرة موسيقية .»

وفي المحاضرة الثانية التي عنوانها : «ما هي مادة الشعر قبل التعبير» يقول سعيد عقل : «يسيطر علي قبل النظم نغم القصيدة» ولا يشير الى مصدر قوله مع انه ترجمة تكاد تكون حرفية لاقوال اشار اليها الاب بريعون جملة واورد الاخيرة منها Cassagne في كتابه نظرية الفن للفن (طبعة ١٩٠٦ ص : ٤٢٣) ، و «تيبوده» في كتابه عن شعر ملارمه هذا نصها مترجماً : «في بدء كل عملية شعرية نغم داخلي» [٤] وفي مكان آخر : «في البدء يملأ نفسي تهيؤ موسيقي ولطالما اری امامي عنصر القصيدة الموسيقي عندما اجلس للنظم» [٤] ويردد فاليري بصدد «المقبرة البحرية» انها لم تكن سوى صورة Figure ايقاعية [٥].

ويضيف شاعرنا المحدث الى هذا القول : «لم يتفق لي ان تركت القلم الا في حالة فقدان هذا النغم اي عندما تطغى عليّ الافكار والصور والعواطف ، وبعد النظم احسّ الكون اكثر تآلفاً معي منه في المعتاد ... وجوهر الشعور موسيقى ... والعلم يُقر ان الاتحـــاد بالكون لا يتم الا بواسطة الموسيقى ... وان مظهر النفس الطبيعي هو الغناء ... وقد ذهب احد العلماء الى ان النفس لحن .»

ان فاليري اشار الى تأثير القوى الواعية في الحالات الشعرية ، وكيف انهـــا يعظم ان تزيل هذه الحالة . ولقد ورد في كتاب بريعون الآنف الذكر : «يوحـــد الشعر بين المتناهي وغير المتناهي» . وفي مكان آخر «ان الشعر يلامس الاصول المشتركة بين الانسان واللانهاية»

---

١) فليري ص : ٣٥ ــ ٥٥ و ٥٩ ــ ٧٤ Variété III

٢) بريعون ــ الشعر الصافي ص : ٢٢

٣) بريعون الشعر الصافي ص : ٥٧

٤) بريعون : الشعر الصافي ص : ١٢٤

٥) Variété III ص : ٦٨

وان « الفكرة وروابطها العقلية ليست من مضمون الفن »[١]. وقد اتينا على ذكر هذه الفكرة كنزعة عند ما تحدثنا عن الاتجاه « الغيبي » في الشعر الرمزي . واضيف من جديد ان المقاييس الادبية لم تتخذ هذا الاتجــاه الا عقب الاثر الذي غادره الرمزيون وقد تتبعهم شاعرنا ، او تتبع من تتبعهم .

اما المحاضرة الثالثة وهي « في اللغة » ، فلا تعدو ان تكون تتمة لهـذا المفهوم الشعري الذي يقوم على الايقاع الغنائي . وعلى الحاصة الموسيقية في الالفاظ . ومفادها ان اللفظــة فقدت بالاستعمال « كيانها العفوي » الاول اذ كان همّا بالبوح والتعبير ، وغدت قيمتها تجارة « اصطلاحية » ، فضعفت الحساسة الصوتية على اثر ذلك وفويت الذاكرة . « ثم ان المنشئين والشعراء عمدوا الى وسائل المزج والتركيب » ليعيدوا الى اللفظــة ما فقدته من معانيها العفوية . ولهذا استطاع هؤلاء الشعراء ان يبلغوا اداء هو اكثر تساوياً في الجوهر وشكل الجوهر مع الشعر الذي « كان في نفوسهم ساعة اختزنوا حالاتهم الشعرية » . ويفضي به ذلك ، الى ان الابيات « مجموعات لحنية »، وان المظهر الطبيعي للشعر هو الموسيقى .

والاقوال هذه على نحو سواها من الاقوال التي اومأنا اليها مستقاة من ينابيع افرنسية، في اصولها وفروعها طابع الرمزيين . اما البحث في « الكلمة » فشاع شيوعاً .

ويقول سعيد عقل في محاضرته : « النفس لحن » وينسب ذلك الى عالم من القرن الخامس عشر ، ولا ندري إنّ تغريراً أم تضليلاً ، فلقد أورد الشاعر ملارمــه ايضاً ، في الكتاب المذكور ، ما ترجمته « كل نفس لحن »[٢] .

ومهما يكن من شيء فالغاية تبيان هذا الاقتباس عن الأسس الشعرية التي توجّه هــذا الأدب .

ويقول عقل : « المظهر الطبيعي للشعر هو الموسيقى » . ويقول ملارمه : « تتزج الموسيقى بالبيت الشعري فيتكون الشعر الحق » (ص : ٢٤٤ Divagations) .

وفي موضع آخر : « Tout devient... concordant au rythme total lequel serait le poème tu. » (p. 247)

ونكتفي بالالماع الى الدراسة المفصلة التي أوضحها بول فاليري في كتابه « تمهيد لدراسة الشعر » وقد خص « الكلمة » ببحث مسهب . أو قل ان كل نظريته تقوم علـى خصائص الكلمة . فيظهر كيف ان الاستعمال يعري اللفظة من ثوبهـــا القشيب ؛ ويلفت الى كيفية استعمالها بطريقة خاصة عند بعض الشعراء ، يظهرها جديدة وكأنها لم تدخل في الاستعمال بعد.

---

١) الشعر الصافي ص : ١٢٨ .

٢) Mallarsmé, Divagations p. 142

والى الوسيلة التي بها تغدو الألفاظ التي ضمنت جهاز استعمالات الحياة اليومية ، لغة شعرية ، مفرقاً بين القيم المعنوية والقيم الصوتية في الكلمة ، وفيها يقول :

Il ya un langage poétique dans lequel les mots ne sont plus les mots d'usage pratique et libre. Ils s'associent plus selon les mêmes attractions; ils sont chargés de deux valeurs simultanément engagées et d'importances équivalentes : leur son et leur effet psychique instantané 1.

واننا لنكتفي بهذا المقدار من المقابلة ، وغرضنا تبيان التأثير الذي تـأثره شاعرنـا بالنظريات الآنفة الذكر ، ولربما انفعل بها ، وتغلغل فيه الانفعال فاعتراه منها اعجاب شديد ، فتحدث وأوغل في الحديث ، حتى كأن ما يورده صادر عنه .

وله في ذلك فضل مزدوج : فضل النقل وفضل تطبيق هذه المقاييس على الشعر العربي ، ولا ندري ان كان في إخضاع شعرنا للنواميس التي اختطها الاساتذة الفرنسيون استفادة ، او ان هذا الاعتبار الجديد مفيد في نفيه المقايس القديمة او في بعض الميل الى نفيها . امفيد مـا هـي قيمة هذا الاعتبار المتطرف الذي بلغ المرض لفرط ما فيه من تعسف وارتان واغلاق بلغوا معه التقشف . ومن البين ان النقاد الغربيين عنـد ما نفوا وجود الفكرة والعاطفة في تحديدهم للشعر الاعلى ، وجعلوا من الموسيقى عماده ، بلغوا النقطة القائلة ان في الشعر كشعر شيئاً لا يحد . غير انهم جعلوا الشعر غناء وحسب ، فعزموا على تبيان مواطن الغناء في البيت الشعري ، واشاروا الى ما غاب عن المؤلف نفسه احياناً ، وحملوه من التفسير ما لم يعه الخلاق نفسه وهو على النظم ، وما لم يهدف اليه .

وفي اعتبار شاعرنا — على اثر انتشار النظريات الفرنسية — ان قوام الشعر هو الموسيقى ، وان دراستنا القائمة على تحليل العاطفة والفكرة والمعنى في الشعر هي بالتالي دراسة ناقصة ، صحة بقدر ان الشاعر لا يعي كل هذه القوى الزاخرة فيه وهو على النظم . ولكن اذا اعتبرنا ان الشعر تعبير عن حالة نفسية انسكبت في الفاظ غنائية موسيقية لتوقظ هذه الموسيقى في المتذوق حالة شبيهة بالحالة الخلاقة ، جزمنا بان الحالة النفسية هذه مزيج مبهم من الجهازات الحاسة او المفكرة ، وبأن الشعر لا يسعه ان يلتقطها بكليتها في حـالة الابهام المختلطة اللاواعية ، بل يدرك بعضها ولا يستطيع تعبيراً الا عن جزء يسير . والشعر الفني الاعلى صراع بين ما ينبغي التعبير عنه ومـا يمكن التعبير عنه . ولذا اعتبرت هذه الفئة انها بجعلها الشعر موسيقى ستتمكن من ابلاغ المتذوق حالتها بتأثير صوتي وليد الألفاظ ، فتتسع امكانيات الشعر بتحويل الخصائص المعنوية في اللفظ الى خصائص موسيقية .. فينقل الشعر اذ ذاك هذه الحالة المبهمة او انه يصبح اداة للنقل اصلح . على ان لغتنا هي لغة العقل

١) Valéry, Introd. à la poétique, p. 55, 65.

والجوامد والوعي ، فاذا جردنا اللغة من خاصتها « الاصطلاحية » جعلنا للغة الشعر رسالة غير الرسالة التي تواضع عليها الناس للغة ، اي جعلنا من الشعر – واداته القالب – فناً اداته الموسيقى التي تعبر عن اقصى اعماقنا. فيفضي بنا البحث الى تعاكس عميق «Paradoxe» وتناقض اذ يصبح الشعر غير الشعر : فاننا حددناه انه موسيقى وان الغرض منه غرضها . ولقد ادرك الرمزيون ذلك فلم يجعلوا الشعر موسيقى بل استهدفوا اهدافها، واعتمدوا وسائلها الايحائية . وهذه المشادة بين طبيعة الشعر من حيث هو ، وبين الشعر من حيث ينبغي ان يكون ، هي مدار كل المذهب الرمزي . ولقد توخى « سعيد عقل » بدوره ان يرفع الشعر الى حيز المثالية ، وان يدرسه ايضاً على هذا الضوء .

مقدمة المجدلية [1]

وليست لهجة الشاعر في مقدمة المجدلية التي سماها « بحثاً فلسفياً في الشعر » الا بعائدة الى هذه النقاط . فيعرض ان حالة « اللاوعي» اغنى من حالة الوعي، ويذكر بعض الاوضاع السيكولوجية الحديثة ، منها ان الخلق الفني يختمر في هذا الخزان الباطن الدائم العمل، وان الاستنباطات والفنون تحدث عندما تحل قوانا الواعية بهذا « الخزان » المسمى «اللاوعي» . ثم يفرق بين مادة الشعر ومادة النثر . فمادة النثر عاطفة وفكرة وصورة وكلها تعيها الذات والعقل ، اما الشعر فيفسد اذا قويت فيه العاطفة . فهو « يقوم على الهدوء الخالص لا تتلاطم فيه عواطف وفكر وصور » . والشعر « يجعل النفس ... منطوية على ذاتها ، اعماقها على اعماقها ، فتصبح اكثر تآلفاً مع حقائق الكون ، بل تصبح وحقائق الكون شيئاً واحداً فاذا هي فوق هذا العالم واوجاعه ونقائصه » [2] . وبيّنا ما جاء من هذا القول لدى المتأدبين الغربيين ، وارجعناه الى اصوله ، ولا نرى حاجة الى العودة اليه . على ان الشاعر هذه المرة بلغ مبلغ الخطأ والتناقض معاً ، اذ قال : « ان الشاعر الحق لا يكون له افكار وصور وعواطف قبل النظم وعند النظم بل يستحيل عليه ان يكتب شعراً اذا توفر له شيء من ذلك . ان عناصر الوعي لا تلعب في الشعر اقل دور » .

أما قوله «عند النظم» فصحيح مرتبط بكلامه على « اللاوعي » . وأما قوله «قبل النظم» فخاطىء ، أولاً لان حالة اللاوعي هذه لا تكون إلا مما تغذت به وقد تغذت باهوائنا وصورنا المستمدة من العالم المحسوس ، تكبر وتنمو بلا قيد منطقي ، بمختلف افكارنا

---

١) سعيد عقل – المجدلية ص : ١١ – ٢٤

٢) مقدمة المجدلية ص : ١٤ والمعنى نفسه ورد في كتاب « الشعر الصافي » للاب بريمون ص : ١٢٣.

المكتسبة . وكيف يكون الابداع على أنواعه ان لم يكن فيه سابق تهيؤ ؟ وكيف يزخر اللاوعي بحالة لم تجتمع فيها عناصر لتكونها ؟ . أهي حالة انبثقت من العدم ؟ ومتناقض ثانياً لان اللاوعي بتحديده مجموعة كل هذه حالما تكون نائمة ، مبهمة ، غائمة لا تحدد ، بل تتزلج من فروج التحديد . فكيف لا يكون لها وجود قبل النظم والشعر انما هو محاولة استقصائها ونقلها مبهمة ، لا تعرف الحدود ، كما هي ؟

ويفضي به البحث الى ان « الوعي هو نثر اللاوعي ، وان اللاوعي هو أرقى درجات الوعي » . ويورد أبياتاً ثلاثة ، لعلهـــا من نظمه ، وهي من ذوات الجو . ثم يردف : « اذا قرأناها بطريقة شعرية تضعنا في جو ، وهذا الجو او هذه الحالة « تجعلنا اكثر تآلفاً مـــع حقائق في الكون ثبتة » . والاقوال كما ترى تكرار لما ورد أعلاه في محاضراته « عن جمالية الشعر » . الى ان يضيف كالرمزيين ، أنّ هذه الابيات اعدت لحاصة مصطفاة ، وان تفسيرها او نثرها يشوهها ، والشعر الرمزي بكامله موجهٌ لخاصة في نظر الشعراء انفسهم ، وفي نظر النقاد.

ثم يتساءل عن الفروق بين الشعر وسائر الفنون [١] . فيأخذ في ذلك إخذ الرمزيين ، مفرقاً بين الفنون بالتعبير والاداة ليس الا . فيقول بقولهم : ان لا وجود للفن قبل التعبير. وقديماً قال ارسطو نفسه في هذا الصدد ان الفنون تتميّز ما بينها بالصورة والمادة . ولمـــا كانت صورتها او جوهرها قالباً وشكلاً معاً ، استنتجنا انها مختلفة متباينة بتباين قوالبها . ولقد علل برغسن ان الفن لا وجود له قبل ان ينصبّ في قالب ، كما تكلم عن الاختـلاف الكائن بين الفنون ، وعن درجات الخلق فيها [٢] .

ثم ينتقل الى جوهر الشعر ، قائلاً بمذهب فاليري في حديثه عن « المقـــبرة البحرية » ، وادغار بو من قبله ، في المذهب الشعري الذي عرضناه : إن فترة النظم اللاواعية « لا تعيش اكثر من مدى ابيات قلائل بل تعيش غالباً في مدى بيت واحد ، وعادة في مدى فلذة او لفظة من بيت . » ويقول فاليري : « ان الالهام يبدع البيت الاول من القصيدة اما البيت الثاني فوليد العمل » [٣] . كما انه يسمي الالفاظ التي يدعوها صاحب «قدموس» فلذة شعرية ، « لقايا » او Trouvailles . ولنعلم ان البحث عن هذه اللقايا جديد محدث .

ثم يكرر ما اورده في محاضراته اعلاه عن نغم القصيدة قبل النظم ، واتحاده مع الكون غب نظمه القصيدة . وينصرف ايضاً الى ان الشعر موسيقى ، ومظهره الغناء ، وان « النفس

---

١) مقدمة المجدلية ص : ١٧ .

٢) راجع ما قاله برغسن في Le Rire ص ١١٩ وفيه بحث رائع عن الفنون وجوهرها وتنوعها. وفي التلقائيات الوجدانية ص ٩ — ١٤ .

٣) Variété I - Valéry ص : ٦٦ — « بصدد ادونيس » .

لحن » [١]. ونسب القول هذه المرة الى « ده كوزا » من القرن الخامس عشر . مع اننا رأينا من الانسب ان نرجع اقتباس هذه الحقيقة الى من تتلمذ لهم الشاعر عقل . هذا وان ده كوزا لم يعتبر ينبوعاً لأولئك الذين التفتوا لفت الرمزيين .

ثم انه ، في فقرة اخيرة ، يعرض الوسيلة التي بها تنقل الحالة من الشاعر الى القارىء. فيزعم ان الامر يقتضي شرطين : ١ً – تعطيل الوعي في القارىء حتى تتعب القوى العاقلة فتخمد ، ويبلغ القارىء اللاوعي وذلك «بالايحاء» ، اي با توجيه الاصوات المتعاقبة. ويعيب الذين درسوا الايحاء بسطحيتهم. الا انه في مزعمنا لا يتعداها، بفارق ان الذين درسوا الايحاء اشاروا الى نتائجه في النفس ووقوعه . واشار هو الى الايحاء «كوسيلة» لتعدّد الأنغام والاصوات متآلفة ، فتتولد الحالة . ويعرض قولاً لبرغسن عن مفعول الايحاء : « ان غرض الفن ان ينوّم القوى العاملة وبالاحرى الصامدة من شخصيتنا ،ويذهب بنا هكذا الى حالة انقياد تام». ويضيف برغسن ما اسهبنا في شرحه في مكانه اعلاه ، ولا نرى موجباً لعودة [٢] .

اما الشرط الثاني الذي يقتضيه نقل الحالة من الشاعر الى القارىء ، فمظهر من مظاهر الايحاء ، او قل انه هو الايحاء نفسه ، اذ يحدثنا فيه عن الالفاظ « كمجموعة اصوات اكثر تساوي جوهر ، وشكل جوهر ، مع الشيء المقصود اظهاره » [٣] . كذا نستطيع بلوغ درجة الشعر الصافي او « الخلوص في الشعر » . ويختم البحث بتحديد للقصيدة جاء نتيجة طبيعية لبحثه : « القصيدة قطعة توصلت بتجربات متتالية الى فلذ ، الى ابيات ، الى مجموع الجاني يعطل ، بالتعدد ، الوعي ويتكون في لاوعي القارىء باكثر ما يمكن من تساوي جوهر وشكل جوهر مع حالة الشاعر » .

هكذا فهم الرمزيون الشعر في الغرب ، وهكذا حققه بعضهم ، على انه نتيجة عمل وئيد تولد في القارىء جواً يحاكي الحالة التي خلق فيها الشاعر . ولقد ورد في كتاب الشعر الصافي للاب بريمون وهو عصارة الاتجاه الرمزي ، في هذا الصدد بحث طويل (راجع ص : ١٨و٢٢ و ٤٤ و ٤٥ و ٥٧ و ٥٩ و ٩٧ و ١٢٤) واليك ترجمة بعضه : « ان الالفاظ ترتفع الى معنى جديد ، مبتكر ، رفيع ، عجيب ، محتم ... هي تيار ايقاعي منظم تستميل السامع ليعتنق اعماق المبدع ، وتشرد فيه [٤] » .

هذا قليل من كثير من الاحاديث التي جاءت في هذا الباب ، ولو توخينا ارجاعها الى

---

١) المكشوف ١٩٣٧ العدد ١٢١ ص ٢ و ٣ والمجدلية س : ١٨ و ١٩ .

٢) برغسن « التلقائيات الوجدانية » ١١ و ١٣ و ٣٣ و ٩٩

٣) مقدمة المجدلية س : ٢١ و ٢٢ .

٤) الشعر الصافي س : ٥٤ .

مختلف اصولها ، لضاق بنا المجال . اذن فمعظم النظريات الجديدة لتفهم الادب عندنا منفعلة بهذه العوامل الدخيلة ، انفعالا يقال معه انها مستمدة منه او مصطبغة بصبغته . وعليه فالمدى الابداعي الشخصي في هذه النظريات بقي ضئيلاً محدوداً ، فكثر الاقتباس وبان فيه النقل . اضف انهم لم يسبروا اعماق الامور ، بل وقفوا عند السطحية منها . اما الانتاج الشعري ، عند هذه الفئة ، فلم ينعتق من الآداب العربية انعتاقاً تاماً ، ولم يخلص من طوابع الشعر الفرنسي ، فجاء خلاصة مجريين عربيّ خفيف ، وفرنسي متدافع ، فاذا به هزة جديدة ، ولحن جديد في تطور الشعر .

شعره

تحدث بعضهم عن مجموعة للشاعر وردت تحت عنوان « صليب الحب » وهي بلا ريب من بواكير شعره . إلا أننا لم نقع للكتاب على اثر . فنعول في دراستنا على الذي بين يدينا ناحين فيها نحواً يختلف عن النهج المعتاد في النقد العربي منذ عصوره الاولى الى يومنا ، متخذين المقاييس الشعرية التي توّلدت على اثر المفهوم الادبي الرمزي في فرنسا ، والتي اعتبرت ان السنة القديمة المشترعة لتحليل الأدب بواسطة الاعراب عن العاطفة والخيال والفكرة انما هي سنة ناقصة ، فأشترعت قوانين جديدة تتراوح مع الازمة النفسية التي تولد فيها الانتاج الشعري .

الفيض الصوري

كانت الصورة في الادب القديم جملةً جامدة ماديةً ملموسة ، وكذلك كان التشبيه . ورأينا كيف ان الصورة لدى الرمزيين تعرّت من مادتها وما انفكت تصفو منها حتى بلغت التجريد او كادت . اما الصورة ههنا فتتخذ شكلاً متحركاً Dynamique دائم الحركة فيتكوّن من حركتها فيض ، ومن اندفاعها تأثير متتابع :

وأثارت من رفّ اردانها جـّوا ومن غنج قـدهـا اجواء

(المجدلية ص ٤٩)

فيتبين لك الغنى الصوريّ المنجلي في هذا البيت ، كالحجر الذي اندفع يلامس صفحة الغدير فيوقظ في الماء زرداً مترجرجاً متصل الحلقات ، كلما بلغت الحلقة اختها تكسرتا معاً وتمازجتا . فأردانها ، وقد موجها الهواء ، تولد حفيفاً هو بخفيف الاجنحة اشبه ، فيصحو جو من التشهي . فالاردان تعرت من صفتها واستحالت سربا من اجنحة الطير . وفي تمايل القدّ وفي دلاله صحوة شهوة اخرى هي امنية بلوغ لا تتحقق .

هدأة تمتمت وحـلم اضاءَ   في محيـا مغروق نعماءَ

(المجدلية ص : ٢٧)

فترى كيف ان السكوت يتكلم ، وقد شاع على الفم حلم منير ،وغمر النعيم ذلك المحيا . فالصورة بكليتها متحركة تندفع من حالتها التي هي عليها الى حالة اخرى : فأن الغمغمة المبهمة في الهدوء والضياء المنبعث عن حلم ، تكتنف جميعها الوجه الوسيم بشيء من الغرابة والعجب. وقوله :

يخضل الأرض مثلما قدميها   وينـدّي الذبول فيء خطاها

(المجدلية ٤٨)

غمرت في فضاء جبهتهـا الحلم   وارخت في ناظريها الصفاء

(المجدلية ٤٩)

اشياء للقبلة فيهـا فم   حـاو ، وللضمة فيها يد

(الموعد الضائع)

فتبين لك الصورة المقصودة في البيت الأول إذ تنتبه الاعشاب في موطىء تلك القـدم الناضحة بالحياة ، كما لامست الارض العطشى . وتستفيق طاقة طاقة وتجري فيها عروق الحياة . امـا في صورة العجز فشيء من الهبوط الشعري ، لانها تكرار للاولى ، وتفسير . ولا ينقشع البيت الثاني عن غرض معين بل يتعمد الابهام الذي يُحَس ولا يُلمس ، والذي ينقل حالة ولا يصوّر . فاستعـار لجبهتها الفضاء الرحب وتفجّرت من فجوج ذلك الفضاء وآفاقه مواعيد السعادة . فقوله الحلم اشارة الى ما لا يحد ، والفضاء بدوره لا يعرف الحدود . ولقد اتفق ووقعنا في الادب العربي علـى « الصفاء » في حور العيون الا ان الصفاء اعتدناه جامداً ، اما هنا فكأنما استرخت اعصاب العين ، وكـأن الصفاء حديث او دعوة الى الاستمتاع . ولو أغضينا عن النعت « حاو » وهو يضعف البيت الثالث — والضعف باد بالرغم من وقوع اللفظة في صدر العجز . فالقوة الشعرية قائمـة على المفاجأة التي استحالت بها الاشياء والجوامد ثغوراً وافواها ، تقترب من فم الشاعر وتهمي من حوله القبلات . ثم عقبتها لفظة « حاو » فقطعت المفاجأة ، واحتل البيت اعتياد سهل — لرأينا البيت يصعد صعوداً جديداً حتى كأن الاشياء المتصلبة تحركت ايضاً ومدت ايادي واذرعاً تضمه كما في الزمان العتيق . فهذه الغرفة المتروكة جوٌ قديم . وبيّنٌ كيف ان الصورة حملت ، من رؤية المادة التي تحدق بنا ، حالة معينة . ولنقل هذه الحـالة لا يقتصر الشاعر على تصوير الاشياء بذاتها ، بل يعبر عما تولده فيه ، ولا يتمكن من ذلك الا اذا وسع امكانيات الايحاء في المادة التي جسّد بها هذه الحالة . فقوله « رفّ اردانهـا » صرفنا عن

الاردان من حيث هي ، الى الاردان من حيث اصبحت في نفسه ، كأنهـا في حراكها اسراب طير تتحافُ وتتماس ، وتثير الف نغم شهي .

وقوله :

« وانفرطن حوله باقة من الشرر »

(من تلا لنا القمر)

لا يقل حركة وتدافعاً عما ذكرناه ، فهو يشبه الفتيات بعقد ويجعل جواهر العقد كريات من الشرر الملتهب . وهكذا تنهض الصورة من جمودها الماديّ الذي ألفناه في قديم الشعر ، الى فيض مشرق متحرك ، وثّاب ، من طبيعة الحياة التي لا تقبل الكبْت والجمود .

ان هذا العنصر يعُمّ شعره ، واطلق من ان يحصر في ابيات . وهو ينبجس من التفصيل المنتقى ، والرويّ ، واللفظة الموقعة ، والحروف المتآلفـة الوسيمة ، فيحسّ القارىء ، في رجوع البحارة ، ان السفينة تنقاد على نغم هانىء ترتجف معه المجاذيف ، يسحُ المـاء من جنباتها دفقة دفقة ، خيطاً خيطا ، فحبة حبة . وكذلك في « شيراز » . ولا محيص عن تبيان العنصر هذا في بعض ابيات كقوله :

« مثل وحي مجنح مرّغ غنوجاً من الريش في مقلتين حييّا »

« ساكباً فيهما من الليلة القمراء ام تاركاً من الريش شيّا »

(المجدلية ـ ٢٩)

فلنضرب صفحاً عن معنى البيت لان قيمته قائمة على الخاصة الصوتية الناجمـة عن ترويج الحروف وتناسقها وانسجامها قبل ان تكون مرتكزة على معناه الغريب . فلو وضعنا المعنى نفسه في قالب آخر لما عادل – مهما حسنت صياغة القالب الجديد – تمام المعادلة هذا البيت . ولربما أتى بايحاء ونغم جميل يفيض عن النغمة المثارة ههنا ، او يعجز عن بلوغها دون ان يعادلها . الا ان قيمة البيت تختلف ، ولا ريب ، في كل من الحالات الثلاث . فالبيت الاول مشتمل على اربع « ميات » تتخللها بالتساوي « نونات » ستّ ، بما فيها التنوينات «في مجنّح» و « غنوجا » و « عينان » واكتنفتها « راءان » . اضف الى هذه الاحرف الغنائية حروف العلة ، وهي صوتية تنثني في اللفظ وتجر وراءها ذيلاً من الجرس الناعم ، وركزاً خفيفـاً يذكر بضمة ذاك الوجه وبالآهات التائه حول تينك العينين . ولو استثنينا لفظتي « غنوج » و « مقلتين » لأتت سائر الكلمات مقطعةً صغيرةً تنمُ عن نفس متقطع ليّن لا يأخذ مداه ، وانما يندفع وينثني مرات متتالية ؛ وفي البيت « حاءات » ثلاث تكاله في بدءه بعد الحرف الرابع وُقبيل منتهاه باربعة احرف ، فكأنها سهوة الاجفان ، او خفقها . اضف الى ذلـك رويّاً لا يعرف حدوداً لفرته الغنائية ، فهو نغم كامل يكمل لحن البيت ويغشاه كما يغشى

الصدى الصوت الذي ولده و كأنما الروي يعود ويضم شتات الانغام المبعثرة ويجمعها في راحة واحدة ، كالصوت العميق المنبعث من الأرغن ، فتتبدل الايقاعات الخارجية ، ويبقى الصوت العميق الداخلي واحداً .

وفي البيت الثاني مدى طويل في الالفاظ ، وفي طولها سعة وارتحاب ، فكأن الضياء الذي يغمر عيني المجدلية سكبٌ من ليلة مقمرة أم بقية وبش نظيمة . ويلفتنا الترجيع الغنائي تحدثه « الميم » متكررة ، و « النون » واحرف العلة . وتعينه لفظة «تاركا» موازية «لساكبا» وهي من مدى نفسها وتقطيعها ، فكأنها تكرار لها وليست تكراراً ، فجمعت بين الصدى والجدة في الايقاع فاكتسى بها النغم رونقاً . ثم ان كلمة « الريش » شددت الرابط الصوتي، وقوّت العنصر الموسيقي ، وقد لفه رويٌّ جديد في « شيا » .

ونحن لم نحلل البيتين على هذا النحو كلفاً بالطريقة او اشفاقاً من سواها ، فمما لا ريب فيه ان الشاعر ، وهو في حالة النظم ، لم يلمس ذلك بأجمعه وانه لمس بعضه ، ولكنها الالفاظ يوقظ بعضها البعض الآخر في حجرة الوجدان . واني لموقن من ان فيما حللناه تكلفاً واعراباً عن اكثر ما اراده صاحب البيتين ، على ان ذلك التغني لا يحول دون سعينا في تبيان المواطن التي تعتبر عماداً للبيت الشعري ، في تبيان الخاصة الموسيقية .

ومن هذا القبيل ابيات عداد ، كقوله :

علّلته بالعفو في فجوة الثغر   وبالحلم في رفيف الجفون

ومما لا ريب فيه ان المعنى يتراوح مع قصر الالفاظ ، وفي تكرار « الفاء » حفيف يلمس وقُبَل وتأمل متبحر .

ولربما وردت في قصائده ابيات خلوة من المعاني ، معتمدة على الخاصة الموسيقية في الالفاظ او على هذا الامتشاق المترنح بالحداء الغنائي المطرد .

« ويغيب عبر الوهم في   قمراء من أزل كحيلة »

فهو من الابيات التي تذكرنا بالرسم «المكعب» L'Art Cubique ، نراه مختلفاً عن حقيقته كلما اختلفت الزاوية التي يبين منها . ألم ير الشاعر رأي « فلوبير » بقوله : « ان بيتاً موسيقيا خالياً من المعنى لأروع عندي من بيت ذي معنى ولكنه عارٍ من الموسيقى . »

الحذف – الترفع عن الابتذال

والحق ان هذه النبذة ترجع الى ناموس عام ، واعني به الايجاز . إلا ان الايجاز يقوم بنوع اخص على انتقاء أقل الالفاظ مثقلة بأوفر المعاني ، وقصدنا بالحذف غير ذلك . فان حذف احرف التشبيه يرجعُ الى قانون الصفاء في الشعر ، بحيث يتزوج المشبه بالمشبه به ويتحدان .

فيستحيل كل منهما الى الآخر ، ويتاح للقسم الثـــاني من التشبيه ان يأتي اشهر من الاول ، يثيره في النفس . ولما كان المشبه به ، جملة ، اجمل وأدق ، وكان مشتملاً عـلى مزايا شعرية ارحب من مزايا المشبه ،بلغ الشعر بذلك غايته ، اي باسقاط احرف التشبيه وجعل المشبه نفس المشبه به . فالشيء يصبح شيئاً شبيهاً بنفسه ولكنه غير نفسه ، إذ يتحول الى رمز يثيره ، ويومىء اليه ،ويوحيه ايحاء .و كثيراً ما يعمد الشاعر لتلك الغاية الى استخدام «الحال» فيقول :

« وتلوّت في مهدها فكرةً بيضاء »

وادوات التشبيه « كأن » و «الكاف » و « مثل » وسواها تترك قسمي المعادلة التشبيهية متفرقين ، بينا يوحدهما حذفها . فلا يقول وتلوّت « كأنها »فكرة بيضاء لان وجه الشبه المقصود ليس « التاوي » ففي « التلوي » . تمثّل لشهوة الافعى ، هي صورة المجدلية التي تكونت في اذهان الناس مصدر العهر والفساد . اما في نظر الشاعر فليست من الفسق بشيء بـــل هي طاهرة متسربلة بالعفاف .

و كثيراً ما يستخدم « الحال » مفردة او جملة ليجتنب الادوات التشبيهية :

وانفرطن حوله ... باقةً من الشرر (من تلا لنا القمر)

يلتوي نقلة الطفالى نحيلاً ... ينثني مشية الملوك جليلاً
(المجدلية ٤٦)

ويجول السلام في شفتيـه حلماً ابيضاً وانفـاً ظليلاً
(المجدلية ٤٦)

سمعت بحة الحبيب نشيداً وأحست آهـاته اشعاراً
(المجدلية ٣٤)

وانثنت جبهـــة خجولاً ولحظاً تائهاً في سرائر الآفاق
(المجدلية ٤٢)

وغفت تحلم العشيـ ـات مخمورة بآل (ليلى)

على أن اجتنابه اياها لم يصرفه عنها انصرافاً كاملاً .فلقد ورد في المجدلية من احرف التشبيه الشيء الكثير : « مثل وحي مجنح » و « تطأ الارض كالجناح فضاء » وفي « انا الشرق» :

« نهلت الشقاء المهلّ ... جميلاً كوجـــه نبي »

فهو يعتبر ، كمن استقى من معينهم ، ان هذه الادوات تفسيرية . وأن التفسير لا ينتسب الى الشعر بشيء وانما هو من تحديد النثر ، لان النثر اداة المنطق والفكر الواضح والتحليل.

وفي هذا الباب من الخلوص النثري ، نشير الى الطريقة الخاصة التي يستخدمها للترفـــع عن الابتذال . ولربما عانى مشكلة استعمال النعت ، لان النعت ان لم يـأت مفاجئاً مجملاً

للمنعوت، مغايراً، جاء باهتاً، وبالتالي اودى به وقتله. ولذا كثيراً ما يرد النعت لديه قبل المنعوت وكثيراً ما لا يُراعي المألوف منها، بل يجيء غريباً طريفاً غير منتظر؛ فيقول في «أبعاد»:

«جو غريب الطيوب»

وفي قصيدة طرب: «خضبتها وحشة الـ ... قبر ومعتلّ الجوار»

وله «نهيم مـــع الساهيات النجوم» (لنا الليل)

ومنها ما يفاجئنا به اذ يلبس المنعوت لوناً غير الذي اعتاده العرف:

«عبُق الليل غام في وجهها الانور همّاً مقطعاً وظلاماً»

«أم سهت انمل على العود في نغمة محال»

«فتعافى الوجود وانحرت الهدأة الزلال». (ليلى)

وقوله: «أخشى عليه يغص في الاعماق قبل بليله»

«سمراء ظلي لذة بين اللذائذ مستحيله». (سمراء)

«افيء الى مثل حلم قرير الشجى ممرع» (الصدى البعيد)

«اسألها عنها فيحتلني ... من الزوايا طيبُها الاجعد» (الموعد الضائع)

أنه يستعير الطبيعة ويلون المادة بها فيتسع تأثير النعت ويتسلل الى اعماق القارىء:

«رمقته يذرذر الشعر فجراً ... ويرد الابراد وهجَ عشيه»

فأستحال النعت حالاً. على ان الشعر عرفناه اسود واشقر وابيض ولكننا لم نقـــع على استعارة في الادب العربي تجعله «فجراً»، او «الابراد» فتجعلها «وهجاً من المساء». فالذي جمع بين «الصور والعجز» انما هـــو الوهج في فيض النور والشعر، كما ان الجامع بين «الابراد والعشية» هي «الارجوانية» في اللون. فبدل أن يقـــول «ذهبي الشعر» وارجواني الابراد «استعار الفجر والعشية».

ولربما جعل النعت جملة:

«. . . . . في فم بالصحو يأتزر» (نحت)

«وتغنى الحـــادي بحسناء لا امس رآها ولا خيال يراها»

«شاعر رفــه الرضى شفتيه ينثر الياسمين في «الـكلمات» (المجدلية)

ولطالما عمد الى المفعول المطلق:

«تتـكي رحمة العلي بين جفنيه اتكاءَ السنى بحضن البريه»

والبيت يشخص «الرحمة» ويجسدها فاذا هي بين جفني يسوع واسعة مضيئة كالسنى عندما يملأ الوجود.

ومنهـــا ايضـــاً :

« خفق اسم بجـــو اورشليم ... خفقات الشذا بجو الربيـــع »

ورأينا كيف ان الغواء والدل ، وكيف ان الانعتاق من النثر جاءت كلها عنــد الرمزيين نتيجة النزوع الى المثالية الشعرية ، والتخلص من مبتذلات المنثور، وتوخي الجمال .

الالوان واظلالها — نظرية العلاقات

كان فرلين ، في مذهبه الشعري ، قد دعا الى اظلال الالوان . وشاعرنا ايضاً يميــل الى الاظلال هذه ،وبالتّالي الى الجمال الذي يطالعك شيئاً فشيئاً ، معرضاً عن الجمــال الصارخ . وكثيراً ما يسيطر على اهوائه وذكرياته ، وعلى المرأة التي يتغنى بهــا ، مسحة من الحـلم والابهام ،وجو من الغرابة . ويتفق أحياناً انه يغضي عن الالوان الى ما يوقظ سعة هــذه الالوان وافيائها : فيقول ، والمقصود لم الجدلية :

« شائـــع حوله من الوهم ألوان خفاف يغبن في الوان (: ٣٠)

« وتعرى خدان عن شفق رحـ ب قرير السنى قرير التناجي (: ٢٨)

واذا اشتد الضياء أمرّ عليه ظلا من حلكة الليل :

« عبق الليل غام في وجهها الأنور همًّا مقطعاً وظلاما »

فان لفظة الليل خففت من حدة النور المتفجر من وجنتيها وتركت على الوجنتين ظلاً يمر كما تمر قطع السحاب . ثم تجهم الوجه فبدا الجمــال عليه كؤوداً مغموراً بكآبة سوداء . فتخرس الكآبة ذاك الوهج الصارخ الواضح .

وكذلك نرى في البيتين الاولين انه يخفف من حدة اللون الصارخ ويمسحه بظلٍ . وما الالفـــاظ « شائع وحول ووهم وخفاف ويغبن وشفق رحب وقرير وقرير التناجي » الا لتخفف من اللون وتضعه في فيء ، او في شبه عتمة تكتنفه ، او تضعه وراء نقابٍ خفيفٍ تتجمل من خلاله الاشياء .

وبينا اعـــلاه بحسب اعتبار الشاعرين « ملارمه ورمبو » كيف ان للالوان حركةً في النفس ، وكيف انها تثير حالات معيّنة وتستجمع اوصافاً عدة .

من قوله مثلاً : « شعائرها الحمر [١] » وفيها دليل الغريزة،وشهوة الجسد الصارخة .والسمرة في قوله« البلد الاسمر » [٢] أوسع من ان تحد في النعت،وانما تنطلق الى نواح واسعة من المعاني.

---

١) الجدلية ص : ٤٣ .

٢) رجوع البحارة .

ومن قوله :

« تتراءى فيه الاماني زرقاء وتفنى عبر الرؤى بيضاء » (المجدلية)

فالأماني الزرقاء رحبة واسعة لا تستقر الا في الجلد ، حتى تكتسي لونه ،وتفنى «بيضاء»، اشارة الى الطهر. وكثيراً ما يشغله اللون « الابيض » . فقد وردت لفظة ابيض تسع مرات في المجدلية ، كما استعان بها الشاعر في قصائد مختلفة (في الصدى البعيد — ورجوع البحارة وغيرها .) وقد يقصد الى فكرة البياض ، وينفي اللفظة ، فيكتفي بالاشارة الى ما البياض خاصة فيه ، الى « الياسمين » ، و « الورد الابيض الانور »[١] . ومن غريب الاتفاق ان هذا الصفاء الذي يتحد في اللون الابيض يغمر كل شعر « ملارمه » . والبياض لديه ايضاً بكارة وطهر وصفاء . والبيت الثاني والاخير من المجدلية يشتملان على لفظة البياض والفكرة التي يوحيها . كما يستعيد اللون الاخضر ، وفيه جدّة ، ولين وطلاوة ، وعذوبة ملمس . وتكثر اقوال منها :

« عرف الناس نشوة الحب في ندبان جسم مخضوضر اللذات »

(المجدلية ٣٦)

ففكرة « ندبان » ايقظت لفظة مخضوضر ، كما جاءت « اللذات » ايضاحاً للفظتي « جسم ونشوة » .

وقوله : « نبأ عن شعة امرعت في الثنايا ، نبأ أخضر » (نحت)

وفي البيت امور غريبة . ففي « الشعة » التي تنمو نمو العشب وتمرع كما يمرع المرج ،وفي جعل الضياء منبثقاً من فم ، وفي خبرٍ كأنه الارض تنعم بالربيـــع ، استعارات ومغايرات جديدة . فهو يلون ما لا يقبل اللون في عالم التفاعل المادي . ويتعمد ذلك لان اللون يعبّر عن فكرة معينة . واستعمال الالوان في غير اماكنها ، واطلاقها على ما لا تطلق عليه عادة من الموصوفات، مما تميّز به ادب « رمبو » ، واشتبكت هذه الالوان في نثره وشعره حتى لا ينفصل بعضها عن بعض .

ونرى في شعره اثاراً « لنظرية العلاقات » التي عرضناها في شعر « بودلير » وبدءنا معالم تطورها ، وكيف تحققت في نظرية « الحروف الملونة » فيقول :

« الى البلد الحلو حيث الغمام بـــلون هديـــل الحمامْ » (رجوع البحارة) .

فليس لهديل الحمام لون كما انه ليس من صلة بين «الصوت» و« اللون » الا من حيث اثرهما في النفس. ولربما ايقظ فيه الغمام المتراكم ما يوقظه الحمام الهادل من شعور داخلي وجو داخلي.

١) وقد يأتي على الفكرة مرات عديدة في بيت واحد

« بفتى القدس ينشد الورد بكراً ... انصع اللين انور الفوح ابيض » .

وقوله : « رشف الغناء عنـــد السكون » [١] ، ففعل « رشف » يذكرنا بالخمرة ، ولفظة « الغناء » حلت بمفعولها محل الخمرة فكأننا جمع بين نشوة الخمر ونشوة الصوت البديع ولكليهما في النفس هزة السكر . واليك هذا البيت الذي يجمع بين حاستي السمع والشم :

« خفق اسم بجو اورشليم   خفقات الشذا بجو الربيع » (المجدلية ٣٨)

فللأسم في المسامع أثر الاعراف في الشم ، ولذكر المسيح في اورشليم وقع الطيوب في سماء الربيع . او انه يجمع بين تأثير اللون والصوت من حيث القوة والبهجة والسعة ومن حيث الهدوء والاستقرار والغناء شيئاً بعد شيء :

« من طلوع الفجر انشدني   ومن نزع النهار » (طوب)

او يجمع بين مفعول اللون والعبير من ناحية ، ووقع الصوت من ناحية اخرى ، أي بين حاستي النظر والشم وبين السمع ، ويوحد مفاعيلها جميعاً في الجسد الانساني وفي الذات المتذوقة

« بفتى القدس ينشد الورد بكرا » (المجدليه ٤١)

والعلاقات بين مختلف المؤثرات الحسية تشير الى امرين قال بها الرمزيون ، اولاً : ان جواهر الاشياء متشابهة لانها تحدث في النفس انفعالات متشابهة وعليه فكل ما في الوجود يكون وحدة لا تنفصل . ثانياً : ان الاشياء لا توجد الا بنا .

ولربما وصل بين العوامل الطبيعية التي تولد جواً في الرائي وبين قسمات الجسد :

« وغماماً ابيضاً دافئا   فيه من انفاسها أثر »
« يا هناء اللون يا زيغه   في فم بالصحو يأتزر » (نحت)

وفي سلم العلاقات هذه ما زال يرتقي حتى اضطربت نفسه وابتغت اللانهاية مطلباً :

« نهيم مع الساهيات النجوم   ويروى بنا الأفق المقمر » (لنا الليل)
« يا نجيّي ونجيّ الزهـ   ـر أترابي الحرار » (طرب)

فتتعب النفس من الواقع الواضح ، وتأوي الى المجهول ، الى اللانهـاية والسماء ، الى النجوم ، او انها تود ان تأوي الى ارجوحة الحلم لتنسى حقيقتها التي يتوقف القلب لرؤيتها عن الخفقان ، فيذهب الشاعر من غيبوبة عذبة الى عدم الوضوح والى الابهام والغريب :

« فاذا يرشفك الافق   وتحسوك الــدراري »
« يرتدي الحلم من برد   ومن جـــر إزار » (طرب)

واللوحة هذه قد ايقظها « الصوت الشجي » في الذات ، فحملها الى « اللانهاية والحلم » . وفيها سر عميق لا يخضع للعقل ولا يفسره المنطق ، غير ان في الصوت البديع ما يفتح امام الروح هيكل سر آخر ، هو مزيج من اللانهاية والعدم ومن الحلم معاً ، واعني به جو « القبر » .

١) المجدلية ص ٥٧

« وانثر الآهات اشلاء | اماني صغـــار »
« خضبتها وحشة القبر | ومعتل الجوار » (طرب)

فكأنما الصوت جمع بين طرفي الحياة : امتدادها الاقصى حتى بلوغ المجهـــول والسر العجيب ، وانقباضها في حفنة من تراب . وبينهما تحاول نفس الشاعر ان تنعتق من الجسد والمادة . فتعمد الى شتى الوسائل . كأن « الطرب » وسيلة الانطلاق من حـــدود الجسد . وترى في كل ماورد ، الرجوع الى المذهب « الغيبي » الذي به ترتبط مباشرة نظرية « العلاقات » الرمزية [١] . وهذا الشعور بأن الجواهر الكونية مترابطة فيما بينها ، متشابهة في شتى نواحيها ، بلغ بالشاعر الى « التجريد » البحت الذي لا يحمل من المادة أثراً .

« يا بعض ما انت يا بعيد | اهـواك تفنى بك الحـدود »
« والوقت بين البقاء والموت | حـــائر المرتجى شريـــد » (ابعاد)
« جمالك المفوة من فكرة | آلت بأن تبقى بلا مظهر »
« نبـــأ عن ميسة الار | ض في سَوْفها والله يفكر » (نحت)

فقد افضى به التخلص من المادة احيانا الى التجريد الكامل .

الانطواء على الذات

ولم يكن استنكاف الشاعر عن المادة والجسد في ادرانه ، الا ليقلّه الى مـا حمل اليـــه الرمزيون بعد فشل العلم الايجابي وآداب العواطف السطحيّة ، فأنطوى على ذاته يسبرهـا لاعتباره ان جوهر الذات ، لا يقبل التغيير والتبديل ، فهو ثابت بثبوت الموجودات ، متصل بجوهرها ، متمم لهرم الحقائق الأزلية جمعاء . والشعر الذي نحن في صدده قائم على محاولة الدخول الى اعمق اعماق الذات من حيث تخرج يد المنطق صفرة ، وقد اوصد الباب دون العقل المحلل ، واتيح للحدس الأعمق وحده ان يدخلها . وشعر سعيد عقل جملة متجه هـــذا الاتجاه ، يسكبه في الفاظ كأنها أخاديد الازميل في تمثال .

ومن مظاهره قصيدة عنوانها (انـــا الشرق) جاء فيهـــا :

« أنـــا جبتُ ذاتي واف | رغت اغنيـــة المطلب »
« أنـــا ثروة كالكـــآ | بـــة عمقاً وكالغيهب »
« قـــل النتح غمسك في | الذات كفاً من الصلّـب »
« ورشفك نفسك رشف الـ | عتيق مـــن المشرب »

فهذا الانطواء يربطه بجوهر الاشياء ، ويربط الجواهر جميعاً بالحقائق الكونية . ويصل نفس الشاعر بهيكل الوجود ، بالله .

---

١) راجع مقالنا في « اهداف الرمزية » .

الجو ، الايحاء ، لغة في اللغة

ولما كانت هذه الاعماق السحيقة في انفسنا لا تُبلغ بأكملها ، بل تلحظ في طرفات البال ، ولما كانت لغتنا بنت الرواهن ، استحال على الاديب ان يؤدي هذه الاغوار بكليتها لعجز اللغة نفسها عن نقل اللُمع الخاطفة ، وعن كبت هذه الخلجات كبتاً دائماً ، ومن هنا نشأت الحاجة الى التلميح ومعاني المعاني .

وكان من جراء هذا الاتجاه نحو تلقائيات الذات ، ان اقلع شعراؤنا المحدثون عن النهج الاستطرادي القديم ، وساروا من الاعتبار القائل ان معظم الشعر العربي ، او قل كله ، لا ينطوي على قصيدة كاملة رائعة بل ينطوي على بيت رائع او ابيات ، وأن القصيدة العربية أبيات لا وحدة ثمة . ولما كانت رسالة القصيدة ، في تحديدهم ، نقل حالة الشاعر الى القارىء ، وكانت الألفاظ ، ذوات المعنى المعين المتعارف ، عاجزة عن نقلها ، تحتم أن تكوّن القصيدة وحدة لا تتجزأ ، وكلاً لا يقبل التقسيم . فاذا هي كلّ يولد في القارىء جوّاً متقارباً من اقليم الشاعر الداخلي . ولا يكون التوليد هذا الا بواسطة الايحاء ، ولا يتم الايحاء الا بواسطة الألفاظ الغنائية ، والاظلال المعنوية التي تشتمل عليها . مما دفعهم الى اختيار الفاظ كونوا بها لغة في اللغة لانهم نبذوا الألفاظ التي لا ماء فيها ولا امتشاق ، مقتصرين على ما صح منها للغناء والهلهلة . فغدوا يتحدثون كالرمزيين « بالجو » ، و « بوحدة القصيدة » و « بالايحاء » . وهذه الوسائل اصبحت اغراضاً بنفسها . ولا يسعنا حصرها في شعر « عقل » لانه بكامله يلتفت هذا اللفت ، ويعنى هذه العناية باطراد . ولذا آلينا أن نحيل القارىء الى المنتوج نفسه .

على ان الارتكاز على هذا الضرب الغنائي من الكلِم لم ينته بهم الى الادب المغلق كما في الادب الرمزي ، بل افضى بهم الى انتاج يُذكر بالعطاء الاندلسي ، بخلاف ان شعراءنا (المبرزين) أعمق فكراً ، على العموم ، وأبين ثقافةً .

الابهام

وبما ان الحالة التي ينبغي نقلها الى القارىء تلمع كاللمع الخاطفة ولا تدرك إلا بالايحاء ، وبما ان الاداة التعبيرية اعتمدت من المعاني اظلالها دون اشكالها ، وحياتها المتحركة دون احجامها الضيقة ، المقيدة بمادة الاشياء ، نشأ عن عدم المساواة بين الحالة المعبر عنها وبين الاداة المترجمة خلل . اذ لم تتمكن « ملزمة » التعبير ان تفضي بكل ما يجول في اعماق الاعماق . فأتت الابيات التي تساوى فيها التعبير وتعادل مع الحالة المعبر عنها واضحة كلاسيكية . وعليه جزمنا بان الابهام على حسن ما فيه من توجيه ، نتيجة العجز الذي يصيب الالفاظ والاداة

كلما حاول الشاعر ان ينتزع نفسه من الاعماق فيصبها فناً . وبينّ هو الفرق بين ابيات واضحة تساوى فيها الجوهر وشكل الجوهر :

« كنت ببالي فاشتممت الشذا — فيه ، ترى كنت ببال الورود »
« كوني ، يكن للعمر معنى الطلى — وللثواني فَوْحُ مسكٍ وعُود (اجمل من عينيك)
« قلبي مليء بالفراغ الحلو — فـأجتني دخولـه »
« اغمضت اجفـاني عليك — اضـم العمر كلّـه » (سمراء)
« ودعته الى التمتع بالازهار — قبل الخريف قبل الزوال (المجدلية)

وبين ابيات اخرى عجز فيها التعبير عن الاحاطة بكل ما يدور في الذات خلال حالة معينة :

« وتراءت على تمرمر خديهـا — واجفانها خيالاً خيـالاً (المجدلية)
« هدمت دونها الورود عبيراً — واعتلت نغمة على الانقاض (=)
«غير ظل من لفتة حلوة الافضاء — رفت عليهما بعض دهر

فهذه ، على حسن ايقاعها ، نراها دون التي ذكرنا اعلاه في موازين الشعر العالي .

أيعني كل هذا ان في الابهام عجزاً ؟ نجيب أن نعم ، الى حد بعيد . على ان للابهام حلاوته ، وينبغي الا تخفى تلك اللذاذة التي يصيب منها القارىء حظاً كلما استطلع الاشياء رويداً رويداً . والناس تميل الى الغريب ، ففي الغريب لذة البحث عن الشيء تعقبها لذة لقياه . ثم ان هـذا الابهام نسبي ، بنسبة الفنانين الذين انتجوه ، ونسبة الاشخاص الذين يتذوقونه . وما نزال نعتاده حتى لا يكون مبهماً . اللهم ما لم ينطو منه على شيء ، الا على الفاظ وتعابير استرقهـا المحدثون لجرسها دون ان يقصدوا ال صورة او فكرة او مفعول تأثيري . وهكذا نشأ التباس بين نوعي الابهام : المبدع والمنقول المنسوخ ، فاصدروا فيه احكاماً كثيراً ما تخلو من النصَف والاعتدال . ان الابهام المبدع يوسع القيمة الشعرية اذ يضع المعنى في ظل خفيف يسترق النفس ، ويسفح فيها بخور التشويق .

وعن النحو الجديد الذي نحتته الفئة المتأدبة المحدثة ، نشأ الغموض ، فالغموض لم يكن غاية بل نتيجة كما مر معنا في حديثنا السابق . ولا محيص عنه . وقد حاول شعراؤنا الخروج على القديم ، وتوخوا اساليب جديدة ، تعبر عن مفهومهم المستحدث للشعر . فالجو والايحاء ، واللغة الجديدة ، والانطواء على الذات ، والتجريد ، والموسيقى وتصفية الصورة المتحركة حتى تخلو من الثقل المادي ، والابهام ، والفرار الى الحلم ، والتوق الى اللانهاية ، والانعتاق من أسر المادة ، افضت جميعاً الى الغموض ، لسعة الغاية وضعف الوسيلة . ولئن صح ان

الوضوح صفة الادب المدرسي العالي حيث لا تقف الاداة الكلامية حجر عثرة بين القارىء والشاعر بل تصله بالقارىء مباشرة ، فليصح ايضاً ان الغموض يرفع من قدر الشاعر . قال الصابي : « وافخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه » .

وان وجد معاصرو ابي تمام في الغموض مأخذاً عليه ، فذلك في بعض شعره وبالنسبة الى القراء ، اما ما لم يفرط فيه من ارصاد وطباق وجناس ، وما لم يستخف فيه فلسفي المعاني ، ولم يخرج به الى المحال ، فأتى نسيج وحده .

ثم إن سر الفن الاكبر قائم على طريقة التعبير، بنوع اخص ، لا لأننا نسلم بصحة قول الجاحظ : « ان المعاني مطروحة في الطريق » [١] ، وقول ابن خلدون : « ان صناعة الكلام نظماً ونثراً انما هي في الالفاظ لا في المعاني » [٢] تسليماً كاملاً ، بل لأن الابهام هذا قائم على علاقة المقصود من اللفظة واللفظة نفسها ، على ان يُترك في هذه العلاقة مجال للافتراض ، ووشاح يُبعد الاشياء . وهذا الذي وفق اليه سعيد عقل حيث لم يبلغ الى الاسراف .

القصائد الرمزية

ثم انه لم يكتف باستقاء المفهوم الشعري ، واتباع مناهج الرمزيين ونقادهم ، فنظم في مواضيعهم ايضا . فقصيدة « من تلالنا القمر » ارادها « محاولة في الشاعر » :

من تلالنا القمر   يا هلا بها ذكر
جايلته أخت ليلى   والدُمى الاخر
طال ما فاجأنه   حافياً على الزهر
مزق القميص ما انهمّ   والحلى غمر
مغزَل لجدةٍ كانْ   فاكتسى القمر .
وانفرطن حوله   باقة من الشرر
ضحكة سعت   وأغنية على الأثر
والمساء حمل موّاله   القرير قرّ
ذاهلٌ تزلجت   رجله على الدرر
والربى تكسرت   ملء حرجه صور
من تلالنا القمر [٣] .

---

١) الحيوان ج ١ ص ٤٠ .

٢) جاء في المقدمة ص ٤٢٥ بحث طريف بصدد مخارج الحروف وتساوقها الغنائي وعدم نفورها فلتراجع .

٣) هذا هو الشكل الاول الذي برزت فيه القصيدة وقد اكتست شكلا آخر فتبدلت بعض ألفاظها فيما بعد .

فنرى كيف يشير الى ان القمر هو الشاعر ، وانه من رُبى غير ربى الأولمب، وربى الشعر يوم تفيض النفس بالاحساس الكوني والتوق الى المجهول. ثم فكرة الشاعر وكان « مغزلاً » تغذيه الاساطير وحكايات الزمان ، فاذا به يتسلل الى اعماقه ، يمزق ماتستوت به فتنجلي متقدة عارية، فاذا هو يمشي على ازاهر نفسه وينتزع منها الحلى ، ثم يلتفت الى الكون فاذا المرأة تحمل النار والحياة والحركة ، وتستحيل الضحكة في ثغرها نشيد الحب والجمال ، واذا به تهدأ ذاته وتنقبض عند نزول المساء ، ثم تنطلق الى الملأ الارحب، الى ازرار النجوم ، ويلتفت الى اسفل فيرى العالم المحسوس صوراً تترجرج وتبتعد امام عينيه كالأخيلة. فتحدث في نفسه جمالاً عجيباً وأصداءحية.

أما « نيانار » ١ فهي محاولة في القصيدة آن تتولد في نفس الشاعر الغارق في نشوتها ، و « شيراز » ٢ محاولة « في الانغام الشرقية » . ولطالما اتخذ الرمزيون هذين الموضوعين في الفنون موضوعاً لشعرهم عندما انطووا على ذواتهم .

فنجتزىء من شيراز ، المقطعين ، الثاني والسادس :

غُلغلتِ انغامٌ	شيرازُ لمعُ ظُبى
في الخاطر	ورنّ قسيّ
يلوّحن في كوكب غائر	وشيرازُ اندلسيّ
طيوفاً واوهام	ينوبُ مجداً خبا.

فيتبين لك تصرفه بالاوزان ، يجتزيها شأن الاندلسيين على تماد اكثر ٣ . وبعد ان يجعل الشاعر شيراز مبعثاً لهذه الانغام ، تنجلي امامه في المقطع الثاني حضارة رميمة، ويتصاعد الماضي كأنه حلم يمر . ويأخذ الانغام المعروفة في المقاطع التالية ويعرض ما يوقظ كل منها في النفس من عطور وسعة وصخب وحزن وفرح ، مما تكيف به الالحان النفس فتتسع او تنقبض تبعاً لسكب الالحان المتساوقة التي تغسل الروح، فترفعها الى اعلى عليين او تنحط بها الى اسفل سافلين او تحملها كما يطوف الغمام الفضاء .

ولقد اخترنا عرضاً المقطع السادس ، حيث يعتبر الشاعر ان لحن « الصّبا » يوقظ في السامع صلصلة السيوف ، ورنين السهام والاقواس ٤ ، كما يغمره برفق من الكآبة التي خامرت شعراء الاندلس وهم يندبون « زمان الوصل » . ولو تعرضنا الى تحليل المقاطع

١) اسم من ابتداع الشاعر .

٢) مدينة في العجم .

٣) اتبع الاندلسيون اوزاناً واحدة في الموشح الواحد وفي هذه القصيدة نرى مغايرة في الاوزان والبحور تبعاً لايقاع اللحن المعني .

٤) حملت على نثر هذه الابيات ، مع العلم بانه كل شرح لها يقضي عليها ، لسعة ما فيها وضيق ما في النثر

الاخرى لنبين لنا ان كلاً منها يتضمن نغماً وما يثيره هـذا النغم من اجواء والوان نفسية . « فالاصفهان » مثلاً يوقظ فيه صورة زنجية ترقص مرجحنة بـــين السمر ، تعشق وتحتسي الأكؤس عناقا ، ويخامرها ألم ينطفيء شيئاً فشيئا ، وما يلبث النسيان ان يطغى على هـذا الالم ، ويلاشيه نفساً نفسا .

والقصيدة ، بالموضوع والشكل ، بالمعنى والنغم ، بالغاية والوسيلة ، وبما فيها من تحقيق لنظرية العلاقات بين مظاهر الكون ، ومدى انفعال الذات بها ، وبجعـــل الموسيقى هدفاً أرفع ، انها بكل ذلك قشعريرة في الشعر جديدة ، ووتر جـــديد شد الى قيثارة العرب ، فتصاعد منها نغم غريب اللحن منمق ، منطلق ، يتحد في ذات الكون (Cosmique) . وكأني بالعاطفة قد خبت فيـه ليعيش شيء من الفكر ، ولتبقى قصائده فناً من الحجر المنحوت .

المسرحية

اما المسرحية عنده فلا هي كلاسيكية بالمعنى المفهوم ، ولا هي رمزية يضرب فيها عـــلى غرار ماترلنك ، ففي الشعر المسرحي الكلاسيكي كما عرفناه عند راسين يرتكز جمال الشعر على الوضوح بحيث لا تعترض السامع صعوبة البيت بل يتساوى البيت ومرماه . على انـــه يعتمد المسرح الراسيني فيرتكز مثله على بداية هي نتيجة أزمـــة نفسية ويجعل من نفسية الاشخاص مسيّراً خفياً لوحدة العمل وتطورها . الا ان وحدة المكان تعوزه احياناً فيجعلها مثلاً « رابية » قرب جلعاد[١] ليشرف منها على ما سيحدث في البعيد . ففي وضعـه الوحدة المكانية هنا ، إرغام وقسر . وهو لا يتعمد الجو شأنه في القصائد القصار . فبديل ان ينقل الحالة النفسية في ابطاله ، يُعرب عنها ويحللها . فهو من هذا القبيل ايضاً من أتبـــاع راسين . وهو من أتباعه في أكثر من ذلك اذ يستهل مسرحيته بالتفات الى الرب والسماء وكذا معظم مسرحيات راسين . ولربما استوحى منه مقطعاً كاملاً كوصف راحيل تحترق[٢] مستوحى من الوصف الذي يتصوره الشاعر الفرنسي في « ايفيجني »[٣] . الا أنه ، لم ينقطع في كل ذلك عن المسرح الرومانتيكي الغنائي ، فترد بعض المقطوعات في مسرحياته ولا غاية لها الا الشعر ، فينقطع مجرى المسرح الى حين . ويؤخذ عليه في هذا النحو ما أخذه هو على مسرحية شوقي .

١) كذا في « بنت يفتاح » .

٢) بنت يفتاح ص ٥٨ .

٣) على ان اوريبيد وغوتيه وراسين يلتقون ويتقاربون في مقاطع كثيرة ولكل منهم مسرحية بهذا العنوان ، وحول الاسطورة نفسها .

ولتعلم كيف ان شوقي كان يتخذ من جمال المقاطع الشعرية وسيلة يؤثر بها على النظارة ، وكيف كان يرتفع بهذه المقاطع الى اروع ما نظم ، وكيف انه لهى بهذا الشعر الغنائي ، لانه كان شاعراً قبل ان يكون واضع مسرح . ذلك انهم كانوا يجعلون بين الفصول استراحات غنائية ، فأدخل شوقي هذه الفواصل حتى غدت من مضمون مسرحيته . ولئن كان شوقي اكثر براعة في تصريف وجوه الوزن والكلام ، فلسعيد عقل مقاطع غنائية بلغت من الروعة والتأمل الفكري ، وسلامة الاخراج ، والوضوح ، واحكام التساوق بمخارج الحروف والألفاظ وتزاوجها مع ضياء المعاني ، ما يضع ابياتاً مثل هذه في مراتب الشعر الرفيع :

كقرى من زمرد عالقات في جوار الغمام زرق الضياء
يتخطين مسرح الشمس يركزن بلادي على حدود السماء

(قدموس ص ٢٢)

ولنراجع المقاطع على ص : ٣٤ و ٣٥ و ٣٧ و ٦٢ في موقف « اورب » . وقوله :

« نؤت نفسي بالعبء فاعتمدي الارض اما هزنا اليها الحنين »
« وانتحي مطرحاً من الصخر خشنا رب صخر عن الشكاة يلين »
« رب ما نغمة السعادة في الارض ضحى خاطف يزور النياما »
« حظهم منه مطمع بالتلاقي فان استيقظوا غدا احلاما »

(ص ٦٣)

« انا خلت الحياة مد ذراعين . . . . » الخ ...

أرأيت كيف ان « الكل » الجميل لا يظهر مجموعة اجزاء جميلة لفرط تعادل هذه الاجزاء ولانسياقها في حفنة موسيقية تهب ، فتولد حولها حفنات تتسع في فضاء السمع ، ويتكون من اتساعها رحب سمفوني ، يحولك اليه . أرأيت كيف انتهى النقش بالحجر الى انطلاق كلاسيكي ؟ وكيف التقت الصنعة بالبساطة وتم شرط الفن الاول؟ وعليه فالمسرحيتان قصائد غنائية قبل ان تكونا مسرحيتين . والشعر مصطبغ فيها بالصبغة الرمزية ، من ايماء وايحاء ومن سبر غور ، وابتغاء اللانهاية ، ومسح الاشياء بظل خفيف ، والعلاقات التي تربط بين جواهر الاشياء ، وجوهر الانسان والعالم المثالي الا كمل ، والغموض والتأنق ، بنوع خاص . فقد يغرق في ذلك حتى يستعمل « ال » « اسما » موصولا فيقول : « الاذلت » « والاسات » .[١] ويستعمل « يها » عوضا عن « ايها » . وشعره المسرحي بخلاف سواه لايتورع عن اللهجة الخطابية بل يسري مسراه المألوف في بلوغ الصفاء ،[٢] ويتوخى التأثير الذي تمسح

---

١) قدموس : ص ٢٤

٢) هذا الشبه بين انتاجه الشعري في المسرح وبين انتاجه عامة جعلنا نوجز البحث في مسرحيته

به الموسيقى نفس المتذوقين ، حتى تخرج الابيات احيانا عقداً نظيماً من جواهر متكاملة الضياء ، متساوقة المخارج ، عميقة الاثر ، باخراج تناهت صنعته فبلغ الطبع ، واملاس ايقاعه وصقل غناؤه حتى اصبح في مبلغ الصلاة . ولئن تحدث التاريخ الادبي عن شيء من انتاجنا المعاصر ، فيكون هذا الشاعر في مقدمة من يُذكرون . ترى هذا الذي عناه الاب لامنس وهو على فراش النهاية تُقرأ عليه بنت يفتاح فيقول :

« يُخيل الي انني اسمع هـــذا النوع من الشعر للمرة الاولى في اللغة العربية » [١]

يطالعني ، وأنا على قراءة هذا الانتاج ، جو إغريقي يتغلب فيه جمال المثالة على فاجعة الشهوات . و كأني بهذا الجبر الكلامي ، وبهذه الخطوط الهندسية التي تربط ما بين إشاراته ، تجدد حياة الالفاظ واللغة ، وترجع بها الى ينبوع الصور الذي انبثق منه الفكر . ان الكلمة ، هـذه الشحنة الصوتية (Sonore) ترفعت عن تجارتها البيولوجية ، وبلغت حد ملمس النحات في تمثاله ، في التجويف والنتوء ، والتساوي القرير . و كأني بكل لفظة تحمل اللون مستتراً في ظل ، وتحمل النغم يُقلّ وراءه ، ويذرو من حوله ، صداه . وهكذا اثقلت الالفاظ بغير الشاحب من مثاقيلها فانحصر هذا الفن بنخاصة من البشر ، لانها وحدها ادركت قيمة هذا النقد . ولا يتحتم على الشاعر ان ينزل الى مستوى القارىء ، بل على القارىء ان يصعد اذا شاء . وعليه قيل : من المؤلفات ما تخلقها البيئة ومنهـــا ما يخلق بيئته . ولا ريب في ان شاعرنا ينتمي الى الفئة التي تخلق بيئتها . ألم يدرك ادراكاً ان في الغنـاء تلتقي الموسيقى والكلمة ؟ ثم ان الاجهاد الذي ظهر في بدء صناعة الشعر ، توارى شيئاً بعد شيء ، وبلغ من الاحكام ودقة الصنع مبلغ العفوية الظاهرية . ألم يتتلمذ لهذا الشاعر معظم اصحاب المذهب الجديد ؟ ألم يفتتح مدرسة كان لها صداها في مأخذ اللفظة وانتقاء التعبير في عصرنا ؟ على شاطيء البيت الشعري هنا يموت الدفق العاطفي ، ويستوي البيت تمثالا عالجه إزميل محكم ، او هيكلا من هياكل الاغريق ، رفعه فيدياس أعمدة تتماسك وتتجاوب ووتتجاذب وتعكس السماء ثم ترتفع صلاة . لم يجيء هذا الشعر من زخرف الفرس ووشي المساجد العربية ، بل انبثق من عتمة الكنيسة وتقشفها ، وهدوء الفن البطيء ، ومدرسة القسوة في الاخراج بشق النفس ، وابتغاء المثالية والفكر والصفاء .

---

١) المكشوف ، مجلد ١٩٣٧ عدد ٩٥ ص ٩

صلاح لبكي

•

ليس الاثر في شعر لبكي بمحصور في اتجاهات فكرية ، او محددات نظرية ، وانما يعم انتاجه جملة . ولقد سرت قشعريرة في الادب الحديث بعد ظهور « ارجوحة القمر » تزفه لوناً غنائياً من الالوان التي لم يألفها . وليتضح لك كيف أن هذا اللون من الغناء وليد الفاظ فيها من زغردة الاضواء والعطور واعراس الألوان،ورقص الأظلال ، ونأمات الليل السحيق شيء كثير . وكيف انها في تقارب مخارج حروفها ، وكيفيات همسها ، وليونتها على غير رخاوة ، وتناسب اجزائها على غير ملل ، انتهت الى توقيع الرقص ، لتخرج النفس بها من الحقيقة الى الوهم ، من الجمود الى التدافع ، من الموضوعية الى الذاتية الرحيبة ، من الفردي الى الكوني العام ، ومن النسبي الى الحياة والفن .

وتوجس في هذه المجموعة التي لم ينقطع فيها الصوت مرة ، انه صوت بتخفيف اليد في امرارها على الوتر ، ونقلها من وتر الى وتر . ثم ان هذه المسموعات تتراوح والمرئيات في اشكالها وكيفياتها ، فيتكون انسجام طابق . فلا فلسفة ، ولا كدح ، ولا تلاشي في عناء النظم ، بل نفس تئن احياناً ، ولا تبتسم قط ، فينبجس انينها غناء حزيناً ، وصمتها ملالا فاشلا . ولذا رأيناه يبتعد عن مفلسفي الشعر . وكأني به يحدد الشعر انطلاق ما تنطوي عليه النفس من حسائس . ويوفق في الاحيان الكثار الى تساوي الحالة والتعبير ، فيقترب بذلك من فرلين اكان في الجو الحزين الضبابي الغامر ، أم بتمزيق النقاب عن وجه الجريح ، ام بفتح الجرح العميق الذي لم يضمد ولم يختم ، ينزُّ دما بهدوء قرير ، فتتساقط منه الآلام كما تتساقط خيوط الديمة الخفاف :

« اخذت نفسي من حزن الشتاء   وانزوت بين ضلوعي ، فبكائي »
« زفرات النفس في وحدتها   . . . .

(الارجوحة ص ٨١)

وبينا ترى الجمال في شعر سعيد عقل وليد الفن البطيء ، وقد وقف العقل بين نفسه وبين الصفحة البيضاء ، تنبسط امامك نفس لبكي انبساط المروج بالعشب والزهر والنسم ، ولذا ظل الشعر عند سعيد عقل حكاية نفس صامتة بجمال صامت . اما عند صلاح فهو سكب روح موجعة ، بنغم موجع . وبينا يعاني عقل معضلة الخلق المنحوت ، ينبسط صلاح لبكي في حياة داخلية مُرسلة تتحقق في صوت . ولكنه صوت لا يبلغ الصراخ لأنه لا يتعدى دائرة الانين .

او قل أن شئت ، صراخ هو كمثاني العود ، عريض ، ينسحب تحت مفتاح واحد مهما تغيرت الانغــام .

يا رب كيف أعلم الاطيار   غــير أسىً وحزنِ
أنا كل يوم دافن أمــلًا   أعــزّ عــليّ مني
فاذا أتى زمن الربيــع   وقيل غني فمــا أغني ؟

أليس في هذا الوتر ما يذكّر بالنغم المسيطر على انتاج فرلين :

« تنهمر الدموع في قلبي انهار الامطار فوق الطريق »

وتقرأ قسماً غير يسير من قصائد الشاعر وتعطي كلاً منها طنينهـا ، فتنتهي الى قراءة جهارية كثيراً ما تقارب بينهما . أتراها الكآبة الغامرة تجمع بينهما ، أم هو توارد المعــاني الدفينة على نحو مثيل ، أم هي طريقة التعبير الدوارية الرامية على المعــاني وشاحاً خفيفاً ؟ ولكنني أرى اكثر من ذلك ، ارى مضارعة في شيء هو اساس الشعر ، مضارعــة في النغم الداخلي الذي تنطلق فيه القصائد حين كان نغماً في الخاطر ، فجاء الاداء محققاً لهذا النغم :

« لكن خلف ضــلوعي   نوراً يغــور ويُمسي »
« ووابلًا من ثـــلوج   خرساء تغمر نفسي » [١]

ويقول في موت الورود :

« أما حبيبي فهو ذاك الشذا   كأنه طيف الهنا الازرقُ [٢] »

ولئن كان شاعرنا في « مواعيد » أعمق فكراً ، وأحكم صنعاً ، وابينَ سيادة ، واكثر وجعاً ، منه في « الارجوحة » ، فان بين المجموعتين علاقــة النتيجتين الصادرتين عن مسبب يكاد يكون واحدا . غير ان هذا الألم الذي كان ضئيلًا كنور المصباح ينفد دهنه ، ازدحم في نفسه بعض الازدحام ، وبدا في « مواعيد » ممزوجاً بشعور الفشل . اما الرفق فلم يفارقه ، واما ازدراء الوجود ، والملل منه فما انفك ينمو شيئاً اثر شيء ، متجمعاً بتجمع آلام الشاعر حتى انتهى به الامر الى « سأم » حيث يشمل الملل جميع الوجود [٣] .

وتقع في شعره على واقع العلاقات البودليرية في ما بين اللون والعطر والنغم . من هذا القبيل قوله :

« انت وهج من نشوة وعبير   انت رعشات قطعة من سماء
« تتهادى الانغام منه حيارى   غاديات بالعطر والانــداء

---

١) مواعيد ص : ٣٨ .
٢) مواعيد ص : ٣٢ .
٣) خصصنا مجموعة سأم بدراسة تعذر علينا نشرها في هذه الدراسة .

ويمزج بين الصورتين النظرية والصوتية ، ويمزج بين اللون واللحن كقوله :

« بلحن من القاتم المفزع . »

« حينما تعلو اناشيد الطيوب »

ويبلغ به ذلك الى التجسيم :

« فشفاه الورود فوح بخور »

وله من الرمزيين ايضاً هذا الاتجاه الى الاتحاد بالذوات الكونية ، حتى يخيل اليه ان كل ما في الوجود المرئي صورة للوجود غير المرئي ، وان بين اجزاء العالم المحسوس ترابط متين الوشائج ، بحيث تصبح جميعاً أقساماً متقاربة على تباينها ، اقساماً لكيانٍ واحد هو الكون:

« ما الشهب الا بعض أحلامي »

« أتلقـاك في الشعاع سماحاً   واريجـاً في خطرة النسمات .

« وحبوراً على الغصون وهمساً   ناعمـاً في تنفس الكائنات » (حلم عذراء)

واليك كيف يتسع التعبير الى اقصى حدوده ، اتساع الموسيقى الرحيبة :

« وفي الجفـون خريف   بـاكٍ ولون شتـاء »

« عـلى محيـاك شيء   من وحشة الامساء » .

أرأيت كيف ان هذا المحيا المريض تحول الى فصول كاملة ، بل قل الى ازمنة متأزمة تنقبض خلالها نفس الكون وينهـار بعضه على بعضه مكبوتاً في سجن ضيق من الاسى والموت البطيء . ولو استثنيت لفظة « باكٍ » لما وقعت على لفظة واحدة مباشرة تثير الحزن، على انه حزن مثار بطريق غـير مباشر ، بصورة الخريف ، وفيـه اشراف على النهاية . والشتاء، وفيه ريح الموت ، والمساء،وفيه نزع النهار والشمس يهويان الى جوف الليل السحيق، ويوقظان في النفس لحناً غريباً من الاسى ، بعيد المدى .

وهو ايضاً من اصحاب الرؤى التي عرف بها « رمبو » ، على ان المخيـلة عند « رمبو » انتهت الى جميع الاجزاء جمعاً شاذاً فتظهر جميلة الغرابة ، بعيدة عن مظاهر الطبيعة المألوفة ، وهو هـذا الشذوذ الذي ضرب على غراره بيكاسو مؤخراً في فن الرسم ، اذ وضع اجزاء الجسم الانساني الواحد في غير مواضعها ، وضخم حيث اقتضى التضخيم ، وصغر حيث وجب التقليل ، فجاءت صوره ، في مظاهرها البشعة الغريبة ، يعبر كل تفصيل فيها عن غريزة من الغرائز الكامنة في الشخصية الانسانية . على ان الرؤى عند صلاح لبكي تجيء في سياق الخيال التصويري ، متكاملة متناسقة ، قريبة من المعقول ، لا تقوم روعتها على شذوذها بل على ما فيها من انسجام .

« على مفرق الدهر منك ائتلاق   وفي مقبل الشهب افياء نور »
« وابصُر أشرعة جاريات   على اليم لماعة في الاثير »
« كسرب من الحور يعبثن   بالزمرد مسترسلات الشعور » .

(الارجوحة ص ٤٦)

وليس شعره اجزاء ، او مجموعة اجزاء ، بل هو كلّ .

وعلى فرط ما يغصّ به شعره من اظلال تكاد لا تقع على ألوان صارخة . ثم إن المعاني بذاتها تنساق في طيف فيرتفع بها الطيف ويمسحها بالغرابة مسحة رفيقة . ولذا قلت إن هذا النوع الايحائي الذي يتوخى الاظلال دون الالوان ، واطياف المعاني دون المعاني ، يتزلج من فروج الاصابع ، فتتذوقه بالنغم وقوة الوهم . ومن هنا نشأ الجو ، واستفاقت في شعره عوالم كالتي تستفيق في شعر بودلير [1] .

ومهما يكن من شيء فان هذا الملل الذي ألمعنا اليه في « ارجوحة القمر » واشرنا الى اتساع مداه في مواعيد حتى لامس القرف او كاد ، اتخذ شكلا خاصاً في مجموعة «سأم». اتخذ وجهة فلسفية معينة في موقف الانسان من الكون . يوم حدب الرب على التراب ، وتناول ونفخ ، فاذا التراب بشر سوي ، جرت فيه صولة الله ، فسئم صولته ووقف عموداً من ملح في مهب الوجود ، وحيداً ، شريداً ، يقضمه الملل العميق . فيبتغي من هذا التراب الذي يسمره فراراً . فيتمرد على سنن الارض ، ويتطلع الى فضاء الحرية .

ويتكلم الله ، مرتاحاً الى ما صنع ، معجباً بكمال ما ابدع ، ويبتغي ان يخفف من ملل الانسان [2]. فيشرئب الانسان الى الخالق هاتفاً « قبلي سئمت يا رب ، وما ابدعت هذا الوجود الا لتخرج من سأمك [3]» . وينهد على نفسه موجعاً في صحراء الضجر ، ويصرخ في فيافي الكون :

« سئمت يا رب ولا شيء في   الارض يزيل السأم العاديا
« تعبتها لذائذاً كلها   دنوت ولت هازئات بيا [4]

من له بساحر يزيل هذه الاكلة الموجعة ، ويسلخ من صدره الانين ؟ لعلها المرأة ، حواء

١) راجع قصيدة La Chevelure لبودلير وقصيدة « سكرى » لشاعرنا تر بعض التقارب في الاجواء.
٢) ص ٥٤ .
٣) ص ٦٠ .
٤) ص ٦٢ .

الوهم ، عطر الارض ، ولون السنى والزهر ، وليدة الشوق ، وبنت الخيال ، برّجها فرفعها مثالاً . فيفرخ روع الانسان الى حين في قرب حواء ، وينسى السأم الذي غمر بالامس نفسه ، فتتبدل في عينيه صورة الارض . ولكن حواء تدعوه الى المعرفة ، فيدعوها الى الصلاة ، ليتحد بالصلاة المتصاعدة من أنفاس الاكوان والمخلوقات جمعاء . فتُلح ، وتكره ، ويخضع الرجل ، وينقاد ، تحت نير من يهوى ، ويستنفد العمر للمعرفة . هكذا وجهاً لوجه أمام اللانهاية والمجهول ، يحاول تمزيق الحجب ، والحجب مسدولة دونه . ويحاول الانعتاق من الارض والتراب ، والتراب يشده ابد الدهر اليه . ويريد ان يعتصم بالصلاة من جديد ، وتريد هي ان تعتصم بالعلم من جديد لان الجحيم العالم خير من الفردوس الجاهل . . ويسيران ، وقد امتد ظلها وتطاول تحت ارجل الشقاء والذل .

ولا محيص عن القول بان جميع ما في هذه المجموعة الجديدة من اتجاه نفساني فلسفي مرتبط ارتباطاً مباشراً بالاتجاهات الرمزية العامة التي ذكرناها : من توق الى اللانهاية والمجهول ، من صراع الانسان بين حقيقته ووهمه ، بين واقعه ومبتغاه .

ونكتفي بهذا المقدار منبهين الى ان هذا الشعر لم يبلغ الرمزية في حالتها الصافية ، فصوره لا تزال حاملة أثراً من المادة . كما انها تبلغ الترشيح في الندرة . وقصائده حافلة بادوات التشبيه . ولذا لم ينته الى الاغلاق والعتمة بل ظل في دائرة نصف منارة . وهو يستخدم الى ما ذكرنا اوزاناً خفافاً هوائية ، وألفاظاً مختارة الجرس ، ويعتمد الايماء والاشارة فلا يدرك التصريح ، لان في الايماء ضباباً خفيفا . ولذا رأينا ان ننسبه الى مدرسة فرلين . فليس له شذوذ رمبو ولا تقشف ملارمه في صناعة الشعر [١] . وان لم يتعمد التصفية النهائية بحسب ما سنها مشترعو الادب الرمزي ، فلقد يبلغ ما بلغوه احيانا . فنلتقي ابياتاً كهذه :

« يا ربيب الخيال يا منيتي البكر — ويا بسمة على ذكرياتي
« كنت دنياي ، كنت أغنيتي — البيضاء ، رفرافة على رغباتي
« عشقتك العيون حلم هناء — ووعاك الفؤاد فوح صلاة
« وحنت فوقك الضلوع وألوى — كل فكر عليك من نياتي »

ليتضح لك كيف ترتفع بنا هذه الابيات الى قمة من قمم الشعر العالي ، وكيف استطاع التعبير ، واستطاعت كل لفظة منه ان ترفك هذا الجو الطاهر الذي رفلت به روح الشاعر ، في رفة من رفات النعيم ، او حزّة من حزات نفسه الموجعة .

---

١) مما يبرر قول سعيد عقل في مقدمة « سأم » : « قصيدة صلاح ما صيغت صوغاً فتلاحقها استنطقاً تأخذ عنها رصف المداميك بصرامة ولكنها تمت كالبنفسج والبيلسان » .

وما اشبه هذه الابيات بالتي وردت في « المجدلية » :

« يا ربيب الخيال يا أفق الفكر فداك البياض من حرمون
وحنت فوق الضلوع العذارى وابتسام اللمى ورف العيون
عانقتك الافكار في غفوة الصبح وروّتك بين اثم وضم [1] »

وامر السرقة ، هنا ، لا يحتمل الريبة والالتباس . فالجوان المتشابهان لا يفترضان بالحتم تلازماً في اللفظ والمعنى . ويكفيك ما بينهما من تقارب هنا ، ويحسن بنا الاشارة الى ان قصائد « الارجوحة » نظمت بين ١٩٢٨ - ١٩٣٨ . ولم تظهر كمجموعة الا عام ١٩٣٨ . أما المجدلية ، فنظمت ، في ذمة المؤلف ، عام ١٩٣١ . ولم تنشر الا عام ١٩٣٧ مما يتركنا حيال علامة استفهام كبرى [2] .

ولقد سهلت رواية هذا الشعر لاتضاح معانيه ، ونقله القريب للنائي ، وتغنى به الناس حتى انشأ مع شعر سعيد عقل زياً من الازياء الادبية التي تفرد بها لبنان والتي انتقلت فيما بعد الى مختلف اقطار العرب ولا تزال .

---

١) المجدلية ص : ٥٣ - ٥٥ .

٢) على اننا نميل الى ان صلاحاً هو الاسبق . وقد ذكر سعيد عقل في مقدمة « سأم » قال : « تعلمنا بعده كيف نشم حفنة من ارضنا فنتعبد لها ، وكيف نبصر تلماً في البحر وراء شراع فنقوم الى ملك بنيناه » ، ص : ١٤ .وقد يكون كسب هذا النغم فيما كسب .

ويحسن بنا بعد هذا العرض ان نشير الى الذين لم ينخرطوا في هذا المسلك . فظلّت في ادبهم منه مسحة . فوردت فيه تعابير هي من تأثير وقوفهم على هذا الادب الاجنبي . وفي شعر امين نخلة اثر منه بيّن اكان في رثاء شارل بودلير او « فؤاد سعد » ام « احبك في القنوط . » اما « القصيدة السوداء » فهي من باب الاحاجي وليس فيها ما يماشي الادب الذي نحن بصدده .

على ان في ادبه من موفور التأنق والدل والغواء والصقل ما اسفر عن ايجاز ونحت في نثره وفي شعره معا ، وهذا ما حمل البعض – اذ عثروا على غير ما اعتادوه – على اعتباره من شعراء الرمزية . اما الانتاج المقلال هذا ، وقد ظهرت فيه بعض خصائص الرمزية ، وبعض مذاهبها ، فيدعونا الى وضعه في سياق الادب العربي المتصل بالرمزية . ورأينا الا نفصل فيه لقلته .

ولا ينحصر هذا الاتجاه الادبي فيمن ذكرنا ، بل انه عم معظم ادبنا الحديث الذي تلقى انفعال الآداب الغربية . وكما اصبح زياً تعبيرياً في الادب الفرنسي ، هكذا غدا في حقبتنا الاخيرة ، يستخدمه معظم الشعراء ، فنراه في شعر علي محمود طه يأتي فلذات تقلها صور متحركة ، متجردة . وفيها النغم الايحائي متزاوجاً مع اظلال المعاني ، ورمي الطيف الخفيف على الالوان والاستعارات المرشحة والتشابيه وقد سقطت منها ادواتها .

فيقول علي محمود طه :

وعلى ثغره يضيء ابتسام   رفّ نوراً بارجوان ندي   (ميلاد شاعر)

ويطالعنا بقصائد « كالتمثال » [١] . اما شعره فلم يبلغ التصفية جملة ، ولم يتعمد الاجهاد والكبت في التأليف ولذا بقي وفي ثناياه نثر كثير ، فظل واضحاً ، سهلاً قريب المرامي ، بخلاف المقصود من الشعر ، على هلهلة في السياق الشعري . وهو لم يعان القسوة التي عاناها من ينتمي الى هذا الادب ، وبقيت الميثولوجيا التي أرادها ، في دنيا جامدة لا تحركها الحياة . وتوخى المواضيع التاريخية التي نبذها الرمزيون احياناً . ولم يدرك خلوصة الشعر الصافي ولا سعى اليها . ولم يكن لنفسه في انتاجه اثر بعيد ، فكان اقرب الى الموضوعية منه الى الذاتية .

ونرى في « شعر عمر ابي ريشة » اثراً من الرمزية الموضوعية كما في قصيدة « مورفين » ، فهي ولا ريب مستوحاة من « بو » ومن الاتجاه « البودليري » في الصراع القائم بين التراب والمجهول ، وفي التوق الى اللانهاية :

« سرت حيران دامي الاقدام   اتحرى المجهول في تهيامي »

١) يبدو لك دفعةً مدى تأثره بالرمزيين في هذه القصيدة .

وفي قصيدة شبح الماضي[١] وعذاب[٢] .

او نعثر على فلذات شعرية هي من هذا القبيل نحو : «قلبي طفل الحياة»،« افاعي انتقامي » وقوله مثلا :

« الا تحزني على زنبق　　يحيط به الشوك في الآنية »

وقوله : و « روحي الداجية » و « بساط الرحيق » و « ظلمة اليأس » و « الحالة الحمراء» و « طيوف الآمال » :

« انا في السراب اروض الحياة　　واشرب حلم الصبا في السراب »

و « حمر النواجذ » و « الازرق الرجراج » (يعني البحر) « ومأتم الشمس ضج في كبد الافق » . ويذكرنا القول هذا بقصيدة « نشيد المساء » في ازاهر الشر .

وفيه ما يذكرنا بسعيد عقل :

وانطوت بعدها الهيولى فثارت　　فتنة في النفوس ذات وقود (١٨٤)

وانثنى عائداً يشيّع حلماً　　يتلاشى من مقلتي نعمائه (٦٥)

وغيرها كثير ، ان لم يقم على المعنى المقتبس قام على بعض التشابيه والالفاظ ، فانها تكاد تكون واحدة لما فيها من تقارب . فان الفاظاً مثل انطوى ، والهيولى ، فتنة في النفوس ، وانثنى ، وشبح الحلم ، ونعماء ، والاماني المجنحة ، وكثيراً غيرها من الالفاظ الهوائية المستخفة الجرس تدور في خلده . وقد يستخدم الالوان للتعبير عن حالة نفسية شأن « عقل » وبطريقة غير مألوفة كطريقته منها مثلا « تهمي العطور » فألحق بالعطور ما يقال عن المطر .

غير ان تقربه من الرمزيين والذين لفوا لفهم لا يجعله ملازماً لهذا الادب تمام الملازمة ، ففي شعره موضوعات تاريخية كالتي في « محمد » و « جاندارك » ، على رحبها ، وسعتها ، وبعد مجال الخيال ، تبلغ الرمز احياناً ، ولكنه مرسل جملة لا يتحرج التأنق و « التأليف المقفل » . اما تأثره البين بالادب اللبناني فلم يوصد دونه ابواب الخلق الشعري، فلقد ولدت له مخيلته الجامحة صوراً بعيدة طيبة المنال .

واذكر الى ما ذكرت مجموعتين من الشعر لا يحق لمؤرخ الادب الاغضاء عنهما ، عنيت « اول الربيع » لرشدي معلوف ، و « من هوانا » لعاطف كرم[٣] .

هكذا تأثر الشعر بالرمزية في ادبنا الحديث . وهذه هي أهم مظاهر التأثير فيه . فلقد جاء

---

١) ص ١١١ من مجموعة شعر .

٢) ص ٤١ .

٣) خليقاً كان أن نفرد فصلاً للشعر العامي في لبنان وللمدرسة التي خلقها ميشال طراد والمتأثرة بهذا الأدب الدخيل .

حيناً مباشراً ، بيّنا ، عميق الصبغة شديدها فكراً واداءً ، وتضاءل حيناً آخر حتى رافق المجاري العامة وبعض الشكل ، وتلاشى بعض التلاشي أخيراً فلم يظهر - عند بعضهم - إلا في ألفاظ ، أو فلذات خاطفة . ولم ينجُ من هذا الانفعال الأدبي الا المتمسكون بالتقليد الترسلي التقليدي . واكاد اقول ان الذين تأثروا أصلاً بهذه الطريقة التقليدية ولم يلازموها ، كانت الاشعاعات الرمزية ، بعيدة ام قريبة ، أول ما تأثروا به [١] .

---

١) لم يكن النثر في معزل عن هذا التيار الأدبي الجديد . ولا أرى بدأً من الاشارة الى قوة الايحاء، وانسياق النغم ، والفلذات الشعرية ، والالوان والعطور ، والاتجاه الاسكندراني الفلسفي ، والتوق الى معرفة المجهول ، ومعضلة الانسان في سعيه نحو الكمال والتفوق وموقفه من الموت والحياة ، والخلود والفناء ، وعلاقة ما بين اجزاء الكون الحسي ، مما ينطوي عليه نثر جبران خليل جبران الشعري . ولقد حاول من بعده الشاعر سعيد عقل ان يدخل الى النثر العربي اسلوباً خاصاً به . فانتهى به الاحكام ، والعناية بتجميل الألفاظ اكثر مما الفت من المعاني ، وبفرط التلاعب بتقديم الالفاظ وتأخيرها ، وتوخي الصعوبة للصعوبة او للغواء ، الى نثر مقفل لا لا يستخرج مضمونه إلا بشق النفس . كأنما تمثل فيه الفواصل واقسام الجملة الواحدة مدار الفكر في البال . ومن هذا القبيل نثر ملارمه في كتاب « Divagations » .

أما « صلاح لبكي » فوفق في ذلك توفيقاً أوفر ، اذ جاء نثره ، على لطف إشارته وبعدها ، وعلى حسن سبكه ، وكثرة إيمائه ، وبروز اللمح فيه ، اكثر وضوحاً ، وأتم طبيعة في تطور الاساليب النثرية عند العرب.

وعلى جدة ما جاء في « المفكرة الريفية » من لفايا ، وتشابيه ، وتمثيل ، وعلى فرط ما في استعاراتها من روعة ، وفي قيثارة نثره من الحان غريبة ، فإنه ظل ملازماً « جاحظنا » الاكبر ، فلا تأمين تخله منه رشاقة القطع في السبك ، ولولب الفكرة السريع ، والإيجاز ، وبعض التعابير . لم اتردد مرة بالقول : إن هذه اليراع الممسوحة بطيوب الجاحظ وقد اختمرت في بواطن الآداب الفرنسية خاصة هي اطيب ما فاح من نثر من الاقلام التي تعاصرنا .

ولم يتأثر به هؤلاء الشعراء الناثرون فقط بل عم التيار وشمل ، وكان مدى اشعاعه في لبنان اوسع منه في سائر الاقطار العربية لبعد لبنان عن الأزهر والصحراء ، وقربه من حضارة البحر المتوسط . وكما ظهر من الشعراء من نحا هذا النحو كذلك رأينا في النثر من جاء نثره رمزياً فكانت لالياس زخريا مقاطع ولي ولسوانا.

خلاصة

ولم يكن من ذكرنا آخر المتأثرين بهذه الالفاظ والصور . فلقد جاء من هم دونهم خلقا ، فاستقوا من هذا الرواء الجديد مقلدين لا مبدعين . فصار بهم هذا التقليد الاعمى الى شعر بليد جامد ، هو مجرد ألفاظ وصور منقولة ، لا ترتكز على ابداع او فكر وانما هي رصف ألفاظ منمقة سقيمة ، اذا حللتها وجدتها عارية جرداء ، لا يربطها بالشعر العالي رابط ما .

مما حدا بعض المتأدبين الى حملة شعواء شنوها على الادب المدّسم بالسمات الرمزية . واشهر ما قيل ، نشرته المكشوف ، منه : الادباء السطحيون عباد الالفاظ [١] ، وشعرنا الجديد قلق هزيل [٢] ، الادب الغربي افاد الناقدين ولم يفد الادباء [٣] ، والرمزية في ادبنا وآداب الامم [٤] .

وأدبنا الحديث [٥] ، ومرض الالفاظ [٦] في الشعر وهي أفضل ما كتب بهذا الصدد . واللهجة السائدة فيها جميعاً تحمل على ما أشرنا اليه من ترمّت في الالفـاظ ، واستخراج الاجوف المرنان منها . وهكذا جاء شعرهم غير مرتكز على الاسس الفنية الخالدة يتعمد اللفظة ـ وقد أنس وقعها ـ فينظمها غير عابىء بمعناها وخصائصها ومدى امكانياتها . وهكذا هبط الشعر الرمزي في الشرق كما هبط في الغرب عندما انتقل من مرحلة الخلق الى مرحلة التقليد . الا ان هبوطه في أدبنا الحديث غض منه فأسقط وبلغ مبلغ السخرية والسخف . ذلك ان الذين أخذوا هذا الاخذ لم يتثقفوا بثقافة عميقة ، ولم يرجعـوا الى الاصول الأولى ، بل قبسوا عن المقتبسين أنفسهم ، ولم يبدعوا مثلهم ، بل استسهلوا الاستعانة بالالفاظ التي استخدمها الفحول قبلهم ، فجاء شعرهم باهتاً خاوياً ، لا هزة فيه ولا ابداع ، وانما هو مجرد ألفاظ رصفت وفقـدت معانيها لفرط تناقلها واستعمالها . فسقط معهم الشعر فيما تورطوا ، وانتهوا الى المرذول الشائن .

ولقد حدث عباس العقـاد عن ضرر الرمزية قال : « الرمزية ضرورية لتمثيل الدقائق والاسرار ولكنها تخرج من الضرورة الى الضرر اذا اصبحت مطلوبة لغـير سبب واصبح شعـارها الرمز للرمز والغموض للغموض والتلفيق للتلفيق » . ويضيف : « ولم تفسد هـذه

---

١) المكشوف مجلد ١٩٤٤ العدد ٣٤٢ ص ٤ .

٢) ١٩٣٧ العدد ١١٤ ص ٧ .

٣) المكشوف المجلد ١٩٣٦ العدد ٧٤ ص ٧ .

٤) ١٩٣٨ العدد ١٤٥ ص ٣ .

٥) المكشوف ١٩٤٠ العدد ٢٥٦ ص ٢ .

٦) ١٩٤١ العدد ٢٩٥ ص ٢ .

الاستعارات الا حين اصبحت فناً مصطنعاً وانقطع ما بينها وبين البداهة الصادقة والتخيل السليم [١] . »

ألم يأت كل ذلك نتيجة عجزنا عن تفهم الجوهر وتمسكنا بقشور الاشياء دون اللباب ؟ الا يعود الى افتقارنا لقائد فكري ينير جميع هذه السبل بطريقة واضحة وحزم مجرد عن الاهواء ؟ أليس فيه ان اساس الفن قائم على حساسة عميقة في وعي الانسان ذاته الحق ، وموقفه من مشاكل الحياة الكبرى ، مقرونة بالحاجة التي لا تصمت ، حاجة التعبير والبوح بما يجول في الخاطر بعد هذا الميل الطويل والمخاض المر العميق ؟

على اننا نأمل ان يتخذ « رد الفعل » هذا حداً معتدلا ، فيطرح عنه – بعد حقبة من الزمن – تكلفه وغلوه ويستفيق من عراكه بين تحجر التقليد والنظرة الحديثة المسرفة في التطرف ، فيرى بين يديه أدباً معتدلاً يستوي في حسن النظم والاعجاز ويفرض نفسه على الصدور ، فيبقى ببقاء الدهر .

---

١) مجلة الكاتب المصري عدد يناير ص : ٣٦٧ .

الاصول والمراجع

•

١ - عمر ابو ريشة :

شعر

٢ - توفيق الحكيم :

شهرزاد

اهل الكهف

بجماليون

٣ - علي محمود طه :

الملاح التائه

عودة الملاح التائه

زهر وخمر

٤ - سعيد عقل :

بنت بفتاح . . . . ١٩٣٥ المشرق

المجدلية . . . . دار الاحد ١٩٣٧ .

قدموس . . . . منشورات قدموس

مجموعة شعر لم تنشر في كتاب .

المقدمات . المحاضرات والابحاث .

٥ - يوسف غصوب :

العوسجة الملتهبة والقفص المهجور .

قارورة الطيب - الطبعة الاولى

مقال : حان للشعر العربي ان ينعتق من قيوده . المكشوف ١٩٣٧- العدد ٩٢

٦ - بشر فارس :

قصائد مختلفة في المقتطف والمكشوف .

المقالات ــ ــ والاديب .
مقدمة مفرق الطريق .... لحق المقتطف مارس القاهرة ١٩٣٨
مفرق الطريق .... ــ ــ ــ ــ

٧ - صلاح لبكي :

ارجوحة القمر .... دار المكشوف ١٩٣٨
من اعماق الجبل .... ــ ــ
مواعيد .... دار المكشوف ١٩٤٣
سأم .... منشورات الثقافة ١٩٤٩

٨ - امين نخله :

القصائد المنشورة .
المفكرة الريفية .

٩ - الآمدي :

كتاب الموازنة ، الاستانة ، ١٢٨٧ هـ

المجلات

الاديب	١٩٤٢ – ١٩٤٧
الكاتب المصري	يناير – ١٩٤٧
المشرق	١٩٣٠ – ١٩٤٥
المقتطف	١٩٣٦ – ١٩٤٧
المكشوف	١٩٣٦ - ١٩٤٣

BIBLIOGRAPHIE

Balzac : Pensées

Bergson . L'Evolution Créatrice, 1939.
Le Rire, 1946.
Les Données Immédiates de la Conscience , 1946 .

G . Blin . Beaudelaire , N . R . F .

Bouvier . Initiation à la Poésie d'Aujourd'hui .

Bowra . . The Heritage of Symbolism, London 1945 .

H . Bremond . La Poésie Pure - Frière et Poésie .

Brunetière . L'Evol . de la Poésie lyrique .

P. Claudel . L'Art Poétique, Poitiers 1946 .

M. Eigeldinger . Le Dynamisme de L'Image dans la Poésie Française. Suisse, 1943 .

A. Ferran . L'Esth. de Beaudelaire. Paris 1933 .

A. Fontaine . Verlaine, Homme de Lettres .

A. Gide . Le Retour de l'Enfant Prodigue . N . R . F . 1943 .
Mes Souvenirs Littéraires. Beyrouth 1946 .

J. K . Huysmans . A Rebours ,Fasquelle, Paris .

L. Lewishon . The Poets of Modern France, N .Y .1918 .

Martino . Parnasse el Symbolisme, Paris, 1942 .

J. Massin . Beaudelaire entre Dieu et Satan, Suisse 1945 .

C. Mauclair . Les Idées Vivantes .

Maurras et R. de la Tailhédé . Un Débat sur le Romantisme. Paris 1928 .

Michaud, Guy . Grenoble, Nizet , 1947 .

H . Mondor . Vie de Mallarmé, Edition Complète, 1941 .
Mallarmé plus Intime, N . R .F . 1944 .

Paulhan . La Double Fonction du Langage , Alcan .

Poizat . Le Symbolisme , Paris S . D .

M . Raymond . De Beaudelaire au Surréalisme, Paris 1940 .

Th . Ribot . L'Imagination Créatrice. Felix Alcan.

L . Seylas . Ed. Poe et les Prémiers Symbolistes Français. Thèse de Doctorat.
Lausanne 1923.

Strentz . Verlaine .

A . Thibaudet . La Poésie de Stéphane, Mallarmé, Paris 1926 .

P. Valéry . Variété I 1924 , N . R . F .
Rhumbs , 1926
Variété II 1930 , N . R . F .
Variété III 1936 , N . R . F .

Pièces sur l'Art , 1936
Degas , Danse , Dessin , 1938
Introduction à la Poétique , 1938
Poésies , 1942
L'Ame et la Danse ,Eupalinos, 1944

Revues : Conférencia, No. 9, 15 Avril 1933
No . 17, 15 Août 1933

Fontaine No . 36, et 44

Oeuvres :

Beaudelaire . Les fleurs duMal , Larousse Paris 1927 et Poésies Diverses .
Les Curiosités Esthétiques, Calman, — Lévy , Paris .
Le Spleen de Paris.

Verlaine . Choix de Poésies , Fasquelle , Canada, 1939 .

A . Rimbaud , Oeuvres Complètes , Paris Mercure de France 1937 .

St . Mallarmé . Divagations . Fasquelle . Paris .
Poésies N , R , F , 1945 .
Propos sur la Poésie , Paris 1946 .

Edgar Poe . The Philosophy of Composition .
The Poetic principle .

فهرست

صفحة

تصحيح خطأ

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
٨	٢٢	ينوه عن الاشياء	ينوّه بالاشياء
١٥	١٢	عصيت	استعصت
٢٣	٢٠	في	فَو
٢٤	٩	الهادىء	الهادي
٣٠	ذيل	61 et 71	١٦ و ١٧
٣٢	١٤	هذه	هذا
٣٤	٢٣	الذبول	الذبول
٤٧	١٩	Vogue	Vague
٦٢	٢٠	éphémérere	éphémére
٦٣	٢١	néamoins	néanmoins
٦٨	ذيل	الرمز	الرمزية
٨٤	٢٦	الغبي	الغيبيّ
٨٨	ذيل	d'une	d'un
٩١	٢٣	Ingéunité	Ingénuité
١٣١	١٦	كثيراً	كسيراً
١٣٤	٢٨	الحوكة	الحركة
١٣٨	ذيل	مصطنع	مصطبغ
١٤٤	١٦	الصفة	الصنعة
١٤٩	١	تقضي	يقضي

انتهى طبع هذا الكتاب على مطابع

دار الكشاف

للنشر والطباعة والتوزيع

بيروت — لبنان

في ٢٩ تموز ١٩٤٩

مطابع دار الكشاف – بيروت